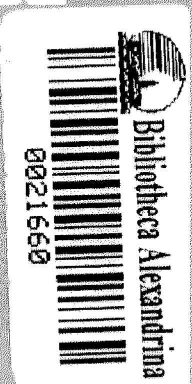
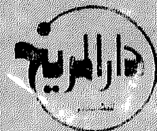
صلاح عبد الصبور

نبض الفكر

قراءات في الفن والأدب





نبض الفكر

طبعة ثانية مزيدة من كتاب «كتابة على وجه الريح»

صلاح عبد الصبور

نبض الفكر

قراءات في الفن والأدب

تقديم د. عز الدين إسماعيل



الرياض - ص.ب: ١٠٧٢٠

طبعة ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ الرياض

دار المريخ للنشر

المحتويات

تقديم
الباب الأول ٣
مسرح شوقى الشعرى ٥
شاعرية العقاد ٤١
إيليا أبو ماضى تبر كثير وتراب قليل ٥٩
على محمود طه . . الملاح التائه ٥٧
المنحنى الشخصى فى حياة أبو العلاء المعرى ٩٥
ابو حيان التوحيدى .. الأديب الذى احرق كتبه ١٠٥

الباب الثانى ١١١
شاعر الشمال عاشق محيى الدين وفاطمة ١١٣
المرأة التى كرهت شكسبير ١٢١
يسألونك عن بقرة الهنود ١٢٩
امرأتان فى عين الفن ١٣٥
شاعر وثلاث نساء ١٤٣
فولتير بعد ٢٠٠ سنة ١٥٥
الصور المعلقة فى ذاكرة العجوز ١٦١

الباب الثالث ١٦٧
آخر الكلوشار ١٦٩
دستويفسكى . . معلم الرواية العظيم ١٧٣
دورة الزمن ١٧٥

تصفية حسابات اللورد بايرون ١٧٧
موت شاعر عظيم.................................. ١٨٣
حوار . . لم يدر.................................. ١٨٧
كيف أصبح الشاعر إكسلانسا........................ ١٨٩
كازانتزاكس ١٩٥
لغة المسرح العربي ٢٠١
الجبال الإغريقية ٢٠٧

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

لم يقتصر دور الشاعر صلاح عبد الصبور على الريادة فى مجال الشعر الجديد ، بل كانت له مشاركته الواضحة فى الحقل الثقافى بصفة عامة ، بما قدم من دراسات ومقالات وأحاديث فى الصحافة الأدبية وفى الإذاعة . ومع أن هذا اللون من المشاركة فى الحقل الثقافى يبدو – للوهلة الأولى – بعيداً عن مجال الإبداع الشعرى الذى يحدد مكانته الأدبية فى عصره ، فإنه يظل – مع ذلك – موصولا بخيوط دقيقة بعالم إبداعه .

وأول هذه الخيوط وأوضحها يتمثل فى أن موضوعات هذه الكتابات – على الرغم من تنوعها – تتحرك فى إطار معرفى متآلف . إنها تتعلق – فى الأغلب الأعم – بتجارب فى حياة كبار الشعراء والكتاب فى الشرق والغرب ، فى الماضى وفى العصر الحديث ، كان لها أثرها فى إبداعهم الشعرى والفكرى . فنحن نقرأ فى هذا الكتاب – على سبيل المثال – عن المنحنى الشخصى فى حياة أبى العلاء المعرى ، كما نقرأ عن ثلاث نساء فى حياة الشاعر ت. س. اليوت ، أو عن حسابات اللورد بيرون . وإذن فسير هؤلاء الشخصية لا أهمية لها فى ذاتها ؛ فإن ما سيبقى منهم للإنسانية ، ميراثا للأجيال المتعاقبة ، هو أعمالهم الفنية وكتاباتهم . وقد كان شاعرنا مولعا بالنظر فيما كان ، من أجل رصد ماسيبقى منه للإنسانية . ولعلنا نتذكر هنا كتابه الممتع : « ماذا يبقى منهم للتاريخ »

ومعنى هذا أن شاعرنا – فيما كان يعرض لحيوات الشعراء والمفكرين على مدى التاريخ – كان مدفوعا بالرغبة فى الكشف عما هو جوهرى فى الحصاد الهائل من نتاج هؤلاء الشعراء والمفكرين . وماتزال هذه الرغبة موصولة بعمله وبهدفه فى المجال الآخر ، وهو مجال الإبداع الشعرى .

وثانى هذه الخيوط يتمثل فى أن كثيرا مما يعرض له من موضوعات يكون

مطروقا من قبل ، كموضوع مسرح شوقى الشعرى ، أو شاعرية العقاد ، أو ديستويفسكى – على سبيل المثال – فى هذا الكتاب ؛ فما أكثر ماكتب عن هؤلاء ! ولكن شاعرنا حين يعرض لمثل هذه الموضوعات لا يسلم نفسه مطلقا لهذه الكتابات السابقة ، لااحتقارا لها أو تهوينا من شأنها ، بل رغبة منه فى رؤية الوجه الآخر الذى لم يكشف عنه . فهو يؤثر أن يقرأ بعينه لامن خلال عيون الآخرين ، وأن يدرك ببصيرته الخاصة لامن خلال بصائر الآخرين . ويذكرنا هذا أيضا بكتابه الصغير المفيد : « قراءة جديدة فى شعرنا القديم » .

ومعنى هذا أن الأشياء قد تكون هى نفس الأشياء المعروفة والمألوفة لدى كثير من الناس ، ولكنه يرغب دائما فى الخروج من ربقة المألوف ، ورؤيته كما لوكان جديدا وطازجا ، وكأنه يراه للمرة الأولى . وهذا النهج مايزال موصولا بنهجه فى مجال الإبداع ، حيث يصبح العادى وكأنه مستكشف للمرة الأولى ، وحيث يصبح المألوف مثيرا للدهشة .

وثالث هذه الخيوط يتمثل فى أن شاعرنا – فيما يعرض له من موضوعات – حريص على أن يطرح الأسئلة دائما عن الأشياء التى فاتت الآخرين فلم يقدموا عنها جوابا ، فهو إذ يقف – على سبيل المثال – عند الانطلاقة الباهرة للشاعر إيليا أبى ماضى ، التى تمثلت فى ديوانه «الجداول» ، والتى بلغ فيها غايات لم يكد الشعر العربى يعرفها من قبل ، نجده يقول : «وقد تغرينا هذه الانطلاقة بأن نرسل سؤالا ما أظن أن أحدا قد عنى بالإجابة عنه إجابة محددة ، وهو أثر هذه السنوات التسع التى أقامها بالولايات المتحدة فى هذا التجدد المنطلق .» (ص٦٦) وفى كثير من المواضع فى هذا الكتاب يواجهنا صلاح بهذه الأسئلة ، ثم يقترح الإجابة عنها . وقد يكون الوصول إلى الإجابة شيئا مفيدا فى باب المعرفة ، ولكن طرح السؤال أو مجرد استكشافه تظل له أهمية قصوى .

ومرة أخرى يبدو هذا النهج فى النظر إلى الأشياء موصولا – على نحوما – بعمل الفنان المبدع ، الذى هو فى صميمه حوار دائم بين الفنان والعالم .

فإذا عدنا الآن إلى الإطار المعرفى لهذا الكتاب وجدناه يشى بالدافع الرئيسى وراء مايضم من كتابات متنوعة . فإذا كان بعض الكتاب مولعا بكتابة تاريخ ما أهمله التاريخ فإن هذا الكتاب أميل – فى عمومه – إلى رصد غير المتاح مما يقع فى هامش المعرفة المتاحة . فحين يعرض الكاتب هنا لشيكسبير–مثلا – لا يدخل إلى عالم هذا الشاعر أو إلى نتاجه الشعرى والمسرحى ، وهو الجانب المتاح لكل من يعرض لهذا الشاعر ، بل يتابع الدراسة الطريفة التى أنفقت إحدى الباحثات عمرها فيها لكى تكشف عن حقيقة العلاقة بين هذا الرجل وما ينسب إليه من نتاج فنى . وأيضا فإنه حين يعرض لأبى حيان التوحيدى فإنه لايدخل بنا إلى عالم الإمتاع والمؤانسة عنده ، أو إلى مقابساته ، أو غير ذلك من كتبه ، بل يقف عند محنته مع كتبه ومع الناس ، وعقده النية على إحراقها . وبهذا الأسلوب نفسه يعرض لفلتير وبرتراند رسل وهنرى ميلر وغيرهم . وكثيرا ماتكون هذه الجوانب التى تقع فى الهامش مسعفة على فهم أفضل لما يقع فى الصلب ومضيئة له ، شأن الظلال بالنسبة إلى الصورة ، أو شأن خليفة المسرح بالنسبة إلى مقدمته . وعلى هذا النحو كانت الكتابات التى ضمها هـذا الكتاب بمثابة إضاءات جديدة ، فيها من الطرفة بقدر مالها من الأهمية .

ولما كانت الموضوعات التى يتطرق إليها هذا الكتاب متنوعة فقد تنوعت مصادرها كذلك ، ولكنها موزعة توزيعا عادلا بين التراث العربى والتراث الغربى . وهذا التكوين له مغزاه فى رؤية الكاتب الثقافية ؛ فهو يدل دلالة واضحة على وعى الكاتب بضرورة الإفادة من كل مصادر المعرفة ، من أجل بناء واقع ثقافى جديد له أصالته وله تميزه فى الوقت نفسه . ومع أن عناصر المادة المستغلة فى هذه الكتابات تشى بمساحة عريضة من الاطلاع فإنها مع ذلك تستخفى فى سياق الحديث أو تنصهر فيه ؛ ذلك أنها إنما تساق لا لما تمثله من جوانب معرفية بقدر ماهى عناصر مشكلة لرؤية الكاتب الخاصة . وهذا الطراز من الكتابة قد أصبح نادرا فى أيامنا ، حيث تمتزج ثقافة الكاتب الواسعة بحدسه الخاص .

وبعد ، فليست هذه الكلمة تحليلا لفكر صلاح عبد الصبور كما يعرضه هذا الكتاب ، بل هى مجرد محاولة لاستشعار بنص هذا الفكر عن بعد ، أرجو ألا تقف عقبة فى سبيل القارىء الذى يؤثر أن يتحرك فيما يقرأ حرا طليقا .

د . عز الدين إسماعيل

الباب الاول

مسرح شوقى الشعرى

– أ –

نشأ المسرح القديم فى ظلال المعبد ، وخرج منه إلى الساحة الواسعة . وكانت عبادات التجسيم عند المصريين القدماء واليونان وغيرهم هى ينبوع ظاهرة « التشخيص » التى هى اتخاذ مجموعة من الناس لشخصيات ، أو طبائع ، أو ملامح ، تختلف عن شخصياتهم وطبائعهم وملامحهم . فلسنا نعنى بالتشخيص هنا تلك الصورة الناضجة من فن المسرحية ، كما عرفه اليونان عند مبدعى مسرحهم الكبار ، بل يتسع هذا اللفظ ليشمل المسرحيات البدائية كمسرحيات الصيد والحرب والتلبية الدينية ، أو المسرحيات التعليمية التى تشخص الفضائل والرذائل كالرحمة والقسوة والشهوة والصدق وغيرها كما فى المسرح الأوربى الدينى فى القرون الوسطى ، وكما فى بعض نماذج أدب أفريقيا البدائية .

فالتشخيص إذن ظاهرة أكثر شمولا من فن المسرحية وأكثر تنوعا كذلك ، وإذا كان « فن المسرحية » الحالى ينتسب فى أصوله إلى اليونان القدماء ، فإن فن التشخيص ملمح شائع فى تراث كل أمة من الأمم القديمة ، من مصر القديمة إلى اليابان والصين ؛ إلى الشعوب الأفريقية التى طال أمر بقائها فى مجتمعات عبادات التجسيد ، وشخصت المعانى الدينية من خلال توزيع الأدوار المنطوقة ، مع الاستعانة بالرقص والتمثيل الإيمائى أحيانا .

ولكن الغريب حقاً أننا لا نجد عند العرب الأقدمين ، رغم طول حياة حضارتهم أى أثر لظاهرة التشخيص تلك .

فليس عمر الحضارة العربية قبل الإسلام قصيراً كما كان الدارسون فى القرن التاسع عشر يتصورون . إذ كشفت الدراسات المحدثة أن الحضارة العربية قبل الإسلام كانت معاصرة للحضارة الإغريقية ، وأنه قد قامت دول عربية متتابعة سواء فى اليمن أو الشام أو شمالى الحجاز منذ عام ١١٠٠ ق . م إلى عام ٢٦٠ م . واتصلت مصائر هذه الدول بمصائر القوى العظيمة فى العالم القديم ، وبنى بعضها السدود لحفظ المياه ، وجندْ الجيوش التى وصلت فى غزواتها إلى آفاق بعيدة ، وقد حفظ لنا التاريخ منها أسماء الدول المعينية والسبأية والقتبانية والحضرمية وغيرها .

أما ديانة هذه الدول فقد كانت وثنية مجسِّدَة . وقد كان الظن أن الوثنية العربية وثنية متأخرة حتى كشفت لنا الدراسات الجديدة أن هذه الوثنية كانت وثنية ناضجة ، تتميز فيها أدوار الآلهة كما كانت تتميز فى المجموعة الأولمبية اليونانية . رغم ما يصوره المؤرخون الأوائل من أن العبادات الجاهلية كانت لوناً من العبث حتى ليقال ان أحدهم صنع صنماً من التمر ثم أكله .

لم تكن العبادة الوثنية فى الجاهلية إذن عبادة ضئيلة الشأن . ولكن ما وصل إلينا منها هو الضئيل . ويكفى لبيان مكانة عبادة الأصنام فى الجاهلية أن معظم الأسماء كانت تنتسب إليها ، فكثيراً ما نقرأ فى أسماء الجاهليين أسماء مثل «عبد العزى ، وعبد يغوث ، وعبد ودّ ، وعبد قيس ، وعبد شمس ، وامرىء القيس » ، وغيرها . ويوضح هذه المكانة ما يحكونه من أن أبا سفيان خرج لحرب النبى فى وقعة « أحد » وهو يحمل صنمى اللات والعزى معه . ومن الواضح أنه كان لهذه العبادة كهنتها ، وإلا ما اتهم النبى (ص) بأنه كاهن ، وبأنه يقول كلاماً على نمط كلام الكهان . وربما كان هذا الكاهن ملكاً وكاهنا فى ذات الوقت ، كما يحدثون عن « عمرو بن لحى » الذى يقال إنه أول من جلب الأصنام إلى الجزيرة العربية .

ولكن ما مكان الأصنام فى الوثنية الجاهلية ؟ هل كانت رموزاً لآلهة كما هى عند الإغريق القدماء ؟ أم كانت أحجاراً تحل فيها روح الآباء والأجداد ؟ أم كانت صوراً لطواطم من الحيوانات (جمع طوطم) Totem تنسب إليها القبائل أم غير ذلك

من صور الوثنية ؟ وبالأحرى ما مكان عبادات العرب فى الجاهلية من الوثنية : أهى عبادة طوطمية تقيم نظاماً اجتماعياً على أساس انتساب القبيلة إلى حيوان أو نبات معين ؟ ولدينا من الأسانيد ما يدل على ذلك مثل تسمية القبائل بكلب وأسد وليث ويربوع وكليب وغيرها .

أم هى لون من الفيتشية Fetishism أو تقديس الأشياء الجامدة مع الاعتقاد بكمون قوة سحرية فيها ، ويكون الصنم عندئذ مجرد قطعة من الحجارة يظن أن لها مقدرة تجاوز القانون العادى للحياة بما حلت فيه من روح فعالة مؤثرة ؟ .

أم هل كانت العبادة الجاهلية لوناً من عبادة أرواح الأسلاف التى هى فى زعمهم لا يدركها البلى والفناء ، والتى قد تحل فى الأشجار والأحجار . وقد كان صنم ذى الخلصة شجرة أو حجراً مجاوراً لشجرة فى حكاية حياة امرئ القيس ؟

وقد نكون أميل إلى الرأى القائل إن عبادة العرب فى الجاهلية كانت تتخذ كل هذه الأشكال حسب اختلاف المناطق . ففيها عبادة الأسلاف والطوطمية والفيتشية والأنيمزم Animism وعبادة الموتى وعبادة الطبيعة وغيرها . ولكننى أيضاً أميل إلى الرأى القائل إن الصورة الشائعة للعبادة العربية كانت هى عبادة الثلاثى المشهور (الشمس والقمر والزهرة) أو الأنثى والذكر وابنهما ، يقول الله تعالى : « ومن آياته الليل والنهار ، والشمس والقمر ، لا تسجدوا للشمس ولا للقمر ، واسجدوا لله الذى خلقهن إن كنتم إياه تعبدون » .

والقمر مذكر عند الساميين وحدهم وهو الأب ، ويسمى أحياناً « شمر » ولذلك كانت السنة العربية سنة قمرية ، والقمر رمزه الصنم « ود » ، ولاحظ الصلة بينها وبين كلمة « ولد » وصورته شبيهة بالصنم اليونانى إيروس Eros ، فربما نسبت له خصائص رجولية وجنسية بدليل قول القائل :

حياك ود ، وأنى لا يحل له   لهو النساء ، وأن الدين قد عزَمَا

والشمس مؤنثة كذلك عند الساميين وحدهم . وهى رمز الأنوثة والأمومة ،

وصورتها كصنم قريبة من صورة الإلهة عشتار عند الشماليين الساميين . وهى صنم العزى إذا كان القمر هو اللات ، وكانت الزهرة هى « مناة » .

ورغم ذلك كله ، فإن النصوص التى بين أيدينا لا تشير من قريب أو من بعيد إلى أى لون من ألوان التشخيص فى البيئة العربية القديمة . ولعل من الأوضاع المقلوبة أن مؤرخى الأدب قد درجوا على أن يتساءلوا : لماذا لم يترجم العرب فى القرنين الثانى والثالث الهجرى ، وتلك أيام نهضتهم الإسلامية ، لماذا لم يترجموا فن اليونان المسرحى ؟. ورغم ذلك فإن مورخاً واحداً لم يسأل هذا السؤال الهام :

لماذا لم ينشأ عند العرب القدماء فن مسرحى كما نشأ عند اليونان والمصريين القدماء والهنود واليابانيين والصينيين والأفارقة وغيرهم من الشعوب القديمة ؟ .

ونحن حين نسأل هذا السؤال لا نستطيع أن نجيب جواباً مطمئناً ، تحجبنا عن هذا الجواب المطمئن أشياء عديدة : منها أن الجانب الأكبر من هذه الحضارات العربية مازال تحت تراب الزمن وصخوره ، لم يستكشف بعد ، وربما نفترض فرضاً ، فإذا بحجر ملقى تحت الأرض ، يعكف عليه عالم ليفك طلاسمه ، إذ به يقلب كل افتراضاتنا رأساً على عقب .

. ومنها أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه بعض المؤرخين ، حين حاولوا الإجابة عن سبب افتقار التراث العربى إلى الملاحم والقصص ، من قولهم إن العقلية العربية عقلية تجريدية ، تعنى بالمطلق ، ولكنها لا تأبه بالمشخص . ولكن هل يستطيع أحد أن يقول – على سبيل القطع العلمى – إن العقلية أمر تتميز به أمة عن أمة ، وجنس عن جنس ، ولا يخضع للبيئة وظروف الحياة ، ثم يضيف إلى ذلك أن العقلية العربية هى العقلية الوحيدة التى استطاعت أن تنجو من الرغبة فى المحاكاة والتشخيص ، رغم أننا حين نشهد لعب الأطفال فى أى مكان وظروف ، نجدهم يلجأون إلى ألوان ساذجة من التشخيص بغض النظر عن عقلياتهم وأجناسهم ؟

الجواب المطلق إذن لون من المخاطرة ، ولكن السؤال مع ذلك جدير بأن يلقى ،

ولعل فى الإجابة عليه توضيحاً لسر تأخر نشأة المسرح العربى حتى أواسط القرن التاسع عشر .

تلتقط قراءتنا فى الأدب العربى بعد الإسلام خبرين يوحيان بأنهما نشأة لحالة مسرحية أولهما تمثيل مقتل الحسين فى كربلاء بعد وفاته بعشرات السنين ، مع لون من إبداء الندم وتعذيب النفس . وقد كان جديراً بهذا الاتجاه أن يورق فى أشكال مسرحية ، إذ أن الوجدان العربى قد وجد شهيده المعذب فى الحسين ، كما وجده المسرح القديم المصرى فى أوزيريس ، ولكن لأمر ما وقفت هذه « الحالة » المسرحية عند بدايتها .

والخبر الثانى يرد فى كتاب الأغانى :

«كان فى زمن المهدى خطيب مسجد فى بغداد يسمى عبد الرحمن بن بشر ، كان إذا انتهى الناس من صلاة الجمعة نادى عليهم أن يجتمعوا حوله ، وقد جلس على مكان مرتفع ، وإلى جانبيه بعض أصحابه ، ثم نادى : أين أبو بكر؟

فيخرج منهم رجل ، فيسأله :

أأنت أبو بكر؟

- نعم .

أأنت الذى آمنت برسول الله ، وقد كذبه الناس ؟

- نعم .

أأنت الذى فديت رسول الله بنفسك ومالك ؟

- نعم .

أأنت الذى هاجرت معه ؟

نعم .

اصحبوه للجنة ، فهو أهل لها .

. . . ويفعل الرجل قريباً من ذلك بمن يمثل دور عمر وعثمان ودور على حتى يؤتى له بمن يمثل دور معاوية فيأمر به إلى النار بعد استجوابه .

ذلك أيضاً مشهد تمثيلى كان جديراً بأن ينمو ويتطور ، ولكنه ظل عند حالته البدائية .

ويظل الأمر كذلك حتى تفاجئنا ظاهرة خيال الظل فى القرن الثالث عشر الميلادى . وخيال الظل قريب من المسرح الشعرى ، إذ أن معظم حواره موزون أو مسجوع ، وقد استطاع خيال الظل أن يرسم بعض الأنماط البشرية ، ولكنه لم يستطع تحويلها إلى شخصيات مسرحية ، ولكن حتى خيال الظل ذاته يحدثنا المؤرخون والدارسون أن أصله صينى . فلنتجاوزه إذن إلى أواسط القرن التاسع عشر لنشهد بداية المسرح العربى على الأسلوب الأوربى الموروث عن الإغريق .

– ب –

ليست بنا حاجة إلى إعادة سرد قصة بدايات يعقوب صنوع ، وأبى خليل القبانى ، ومارون نقاش ، فقد كان معظمها نثرياً يلجأ إلى الاقتباس ، فإذا أراد الغناء نظم ما أراده نظماً فاتراً . وقد يكون أكثر محاولات هذه الفترة نضوجاً هى ترجمة محمد عثمان جلال لأربع من مسرحيات موليير وثلاث من مسرحيات راسين إلى شعر عامى مصرى .

وقد ظلت المسرحية الشعرية منذ أواسط القرن التاسع عشر تخضع للاقتباس والترجمة فى مجملها ، حتى كتب شاعر مصر الكبير أحمد شوقى مسرحياته ، فأرسى هذا الفن ارساءً حقيقياً فى التربة الأدبية المعاصرة ، وكان ميلاد المسرحية الشعرية على يد أحمد شوقى يكاد أن يقترن زمنياً بميلاد المسرحية النثرية الناضجة على يدى توفيق الحكيم ، رغم أن شوقى قد اتجه إلى المسرح فى أخريات عمره ، بينما شرع توفيق الحكيم فى الكتابة المسرحية فى مطالع شبابه .

وقد كتب شوقى مسرحياته بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٣٢ ، بعد أن توج بإمارة الشعر . واستقرت مكانته كشاعر غنائى متميز عن أقرانه من شعراء العرب فى تلك

الفترة من تاريخ اليقظة الفنية العربية . ولكن الواقع أن علاقة شوقى بالمسرح – شعره ونثره – ترجع إلى أقدم من ذلك التاريخ ، فقد كتب شوقى مسرحيته « على بك الكبير » فى صورتها الأولى فى عام ١٨٩٣ ، ثم ما لبث أن طواها إذ وجد أن التربة الثقافية المصرية لا تلائم هذا النمط من الكتابة ، ثم أعاد كتابتها بعد ما يزيد عن ثلاثين عاماً حين كانت صورة الحياة الأدبية المصرية تغيرت تغيراً كبيراً ، وعرف هذا الأدب الرواية والقصة ، واستطاع أن يفسح مكاناً للمسرح .

لقد كانت رحلة شوقى الباكرة إلى فرنسا هى التى فتحت عينيه على مظاهر التعبير الأخرى التى تتجاوز القصيدة الغنائية ، وكان شوقى ، وهذا هو سر العظمة فيه ، مولعاً بتجاوز امكانياته وتجريب قدراته والانفراد عن معاصريه ، فجرب المسرح ، وحاول الرواية النثرية فى عام ١٨٩٧ ، إذ نشر فى هذا العام ثلاث روايات نثرية ، كما جرب القصيدة ذات النفس الملحمى فى أرجوزته « دول العرب وعظماء الإسلام » .

ولكن بقدر ما كان شوقى راغبا فى التجريب ، حريصاً على الإبداع ، فقد كان حريصا على مكانته كشاعر تقليدى معبر عن الحياة الاجتماعية فى آفاقها العليا ، حيث السلطان والهيئة الحاكمة ، ولذلك فقد كان يخشى أن يفجأ الناس بشىء جديد لا يألفونه ، ولعله قد وعى درساً حين أرسل وهو فى باريس لاحدى الصحف المصرية بقصيدة فى مدح عباس حلمى يبدؤها بالغزل ثم تتلوه أبيات المديح ، فأسقطت الصحيفة الغزل ونشرت المديح .

لقد ظل شوقى عام ١٩١٩ حبيس وضعه كشاعر مقرب إلى السلطان ، ولم يخرج عن هذا الإطار إلا حين ردت الثورة المصرية الأولى إلى الشعب المصرى مكانته ، وتخرجت من المدارس أفواج من القراء ، وكثرت الصحف والمجلات ، ووجدت سلطة ثالثة إلى جانب السلطتين التقليديتين ، وهى سلطة الشعب إلى جانب سلطتى الإنجليز والقصر .

فإذا أضفنا إلى ذلك ارتفاع صيحة الأدب الجديد بتأثير جيل العقاد وطه حسين ، وانهيال هذا الجيل بالنقد على الأشكال البالية للتعبير ، ومطالبتهم بتجديد أدب الأمة بالابتكار كما تجددت روحها بالثورة ، أدركنا عندئذ كيف واتت شوقى الشجاعة أن يخرج مسرحه الشعرى ، وأن يخلص له سنواته الست الأخيرة ، بل وأن يكتب فى تلك الفترة بعض قصائده العامية المصرية .

صدرت مسرحية « مصرع كليوباترا » لشوقى فى عام ١٩٢٧ ، تتناول جزءاً من سيرة حياة كليوباترا الملكة المصرية البطليمية . ولم يكن شوقى بادئاً فى الالتفات إلى سيرة هذه الملكة الشهيرة ، إذ أن هذه السيرة موضوع تقليدى من موضوعات المسرح ، لما اقترن بحياتها من أحداث عاطفية وسياسية ، ولما حفلت به ميتتها من درامية ، كما أن كليوباترة قد امتزجت خيوط حياتها بثلاثة من أكبر أعلام الرومان ، وهم يوليوس قيصر وانطونيوس واكتافيوس الملقب فيما بعد بأوجستوس قيصر .

وقد استقت كل الأعمال الفنية التى تناولت حياة الملكة الاسكندرانية وموتها من معين المؤرخ الرومانى بلوتارك الذى عرض لذكرها فى ثنايا ذكره لسيرة هؤلاء الرومان العظماء . أما أهم أثر أدبى تناول سيرة كليوباترا فهو مسرحية شيكسبير « أنطونى وكليوباترا » وفى ظن كثير من النقاد أن شوقى قد تأثر بها تأثراً كبيراً .

ومسرحية « أنطونى وكليوباترا » لشيكسبير هى إحدى تراجيدياته التاريخية . ونحن ننسبها إلى التاريخ رغم أن كثيراً من دارسى شيكسبير يقصرون المؤلفات التاريخية على مسرحياته التى تتناول تاريخ انجلترا مثل ريتشارد الثالث أو هنرى الخامس أو غيرهما مما اعتمد فيه على كتاب « تاريخ انجلترا وسكوتلندا وأيرلندا » لرافاييل هولنشد ، أو كتاب « اتحاد الأسرتين النبيلتين اللامعتين أسرة لانكستر وأسرة يورك » لإدوارد هيل . ولكن آخرين يرون أن مسرحية « أنطونى وكليوباترا » ليست مجرد تراجيديا تعتمد على الخيال ، ولا تستمد من التاريخ إلا منابعها الأولى ، مثلها فى ذلك مثل هملت ، بل هى احتذاء أمين لقصة أنطونى كما رواها مؤرخ الرومان

الكبير « بلوتارك[1] » ... وإلى قريب من هذا الرأى أشار كولردج حين قال « ان مسرحية انطونى وكليوباترا هى أعجب مسرحية بين مسرحيات شيكسبير التاريخية ، إذ لا توجد بين مسرحياته مسرحية أخرى التزم فيها الحقائق التاريخية بمثل الدقة التى راعاها فى هذه المسرحية » .

وإذ كانت مسرحية شوقى تبدأ من هزيمة اكتيوم ، فإن مسرحية شيكسبير تبدأ قبل ذلك بسنوات ... إنها تبدأ والحب بين كليوباترا وأنطونى مازال رخو العلائق بعد ، فهو ما زال نشوة جسدية يستمتع بها الفتى الرومانى مسلماً نفسه لبذخ البلاط المصرى وعربدته ، بينما يلغط أتباعه من ضباط الرومان بذكر هذا السحر الذى تملكته به الملكة الغانية . وتأتى الأخبار من روما بتمرد بومبى الصغير الذى جمع قوة بحرية لينتقم لوالده ، ثم تأتى أخبار موت « فوليفيا » زوجة أنطونى ، مما يدفع بالقائد إلى أن يتمرد على عبوديته العاطفية ، ويقصد روما بعد أن تسمح له كليوباترا بذلك بدلال ومسكنة ، وتتوالى رسائلها اليومية إليه :

« إن اليوم الذى يفوتنى فيه أن أرسل إلى انطونيوس رسولاً ليوم مشئوم ، من يولد فيه يمت شحاذاً تعيساً ... سوف أرسل له كل يوم سلامى مع رسول جديد ، ولو أخليت مصر من سكانها جميعا[2] » .

وينتهى الفصل الأول بفراق العاشقين هذا الفراق المؤقت ، إذ أن انطونيو سيعود ليلتقى بقدره بعد أن يحتدم الخلاف بينه وبين اكتافيو .

لم يحتدم الخلاف بين انطونيو واكتافيو فجأة ، فقد كانا هما الباكيين على قبر يوليوس قيصر ، وهما المحاربين لبروتس المبددين لشمل جيشه . وقد تحالفا بعد عودة انطونيو لروما هذه المرة مع بومبى الصغير حلفاً مؤقتاً ، وبعد أن تعاتب القائدان عتاباً

---

(١) قرأ شيكسبير ترجمة كتاب بلوتارك التى قدمها سير توماس فورث « ١٥٧٩ » نقلا عن الترجمة الفرنسية لجاك أميتو « ١٥٥٩ » .

(٢) ترجمة لويس عوض .

قاسياً تصالحا على أن يوثقا عرى الصداقة بينهما بأن يتزوج انطونيو من « أوكتافيا » أخت « اكتافيوس » .

وتصل أنباء زواج « انطونيو » الجديد فتستشاط كليوباترا غضبا حتى لتفقد فى غضبها الجارف بقايا جلالها الملكى . فتضرب الرسول بقبضة يدها . وتجره من شعره جيئة وذهاباً . ولا ينفثئ بعض غضبها إلا حين تعلم أن أوكتافيا لا تدانيها جمالا . وأنها ليست سوى امرأة قصيرة القامة ضيقة الجبهة خفيضة الصوت . وعندئذ تورق فى نفسها الآمال أن انطونيو لابد عائد إليها .

أما « انطونيو » فقد اصطحب زوجه أوكتافيا إلى بلاد اليونان . حيث سمع هناك أن أوكتافيوس قد نقض عهده مع بومبى دون أن يستشيره . طمعا فى أن يستأثر وحده بشرف المعركة والنصر . وتقترح عليه زوجته أوكتافيا أن تعود إلى روما وحدها لتسفر بينه وبين أخيها . فيأذن لها . بينما يسرع هو عائدا إلى مصر .

وتستحكم القطيعة بين القائدين . ويتنكر « أنطونيو » لرأى ضباطه . ويقرر أن يخرج لقتال أوكتافيوس فى البحر . وترافقه كليوباترا ملكة مصر بأسطولها . وحين تحتدم المعركة فى أكتيوم تفر كليوباترا بأسطولها وينهزم أنطونيو هزيمة ماحقة .

وبعد العتاب صفا قلب أنطونيو لكليوباترا . وبعث بأفرونيوس رسولاً إلى أوكتافيوس ، يطلب منه أن يسمح له بالإقامة فى مصر أو اليونان ، ولكن رجاءه يرفض ، بينما يقر أوكتافيوس لكليوباترا بعرش البطالمة إذا ما هى طردت أنطونيو خارج بلادها أو قتلته . إذ يرسل أوكتافيوس بأحد نبلاء الرومان واسمه فيريوس لكى يغرى كليوباترا ويقنعها بالتخلى عن أنطونيو . وتكاد السفارة أن تنجح لولا أن يكتشف أنطونيو وجود فيريوس فى بلاط الاسكندرية ، فيأمر به أن يضرب بالسياط . ويعيده إلى روما . وحين يعاتب الملكة الخائنة فى ذلك تستطيع الملكة بفتنتها أن تستعيد رضاءه .

ويدعو « أنطونيو أوكتافيوس » إلى المبارزة مما يثير ضحك المحارب المنتصر ،

ويتصدى أنطونيو للمعركة الثانية التى يهزم فيها بعد أن تخلت عنه كليوباترا مرة ثانية . ويقرر أن يقتلها ؛ فتلوذ بالمعبد ، وترسل إليه رسالة تقول له فيها .. إنها وقد خسرت حبه فقد قتلت نفسها . واسمه بين شفتيها ... وهنا يقرر أنطونيو أن يتبعها إلى الموت . ويرجو حارسه أن يقتله ، ولكن حارسه الوفى يبدأ بقتل نفسه . فيطعن أنطونيو نفسه بعده بسيفه . ويهوى عليه على الطريقة الرومانية . بينما كانت كليوباترا تراجع نفسها ، وتخشى نتائج رسالتها ، فترسل إليه أنها مازالت حية . فيطلب أنطونيو أن ينقل إليها ليموت بين ذراعيها بعد أن يتصافيا .

وتصل أنباء موت أنطونيو إلى أوكتافيوس فتثيره . ويخشى أن تلحق به الملكة فتحرمه من لذة النصر . فيرسل إليها يترضاها . ولكنها كانت قد قررت الموت هرباً من الإذلال ، فوضعت أغلى ثيابها ، وقتلت نفسها بعضة ثعبان بين ذراعى وصيفتيها المخلصتين ايراسى وشرميان اللتين تنتحران معها . وحين يدخل أوكتافيوس يأمر بأن ترقد الجثتان جثة أنطونيو وجثة كليوباترا معاً « فلا أظن أن قبراً فى الأرض سيحوى اسمين أكثر شهرة » .

هذه هى الخطوط الرئيسية لمسرحية أنطونى وكليوباترا لشيكسبير . ولو أنصف شيكسبير لسماها مأساة أنطونى .. فهى مأساة الجندى الشجاع حين تستبد به امرأة لعوب ، وتحطمه بغوايتها وفتنتها . وتقطع الوشائج بينه وبين وطنه . أو هى مأساة الإنسان حين يقع فى الفتنة الجنسية فلا يستطيع منها فكاكاً . وقد التزم شيكسبير بهذا التفسير طيلة المسرحية ، فنحن لا نرى كليوباترا إلا هلوكاً مجربة غوية . بينما لا نرى أنطونيو إلا عاشقاً أعمى مكبلاً فى أغلال عشقه ، لا يسمع لوم اللوام أو نصح الأصحاب والأتباع ، وتكفى الكلمة الواحدة أو الكلمات من فم معشوقته اللعوب كى تذهب بغضبه وتصرفه عن صواب الأمور .

والخطأ التراجيدى — إن كان ثمة خطأ تراجيدى - عند أنطونيو هو حبه لكليوباترا ، وليس الحب بذاته خطأ ، ولكن هذا اللون من الحب الذى ينقصه التبصر ويعوزه الذكاء ، والذى يشبه أن يكون رقية من الرقى أو طلسماً من

السحر . هو الخطأ الذى يقود البطل من هزيمة إلى هزيمة . حتى يسحقه سحقاً عنيفاً .

ولكن هل نستطيع أن نعطف على أنطونيو كبطل مأساوى . كما نعطف على هاملت أو الملك لير أو أوديب ؟ لا أظن أننا نستطيع ذلك . فسنظل نرى أن هذا الخضوع المطلق للفتنة الجسدية لا يكاد يستند إلى شئ من ... الإنسان . وأن قائداً عسكرياً رومانياً مجرباً . قدمه لنا شيكسبير من قبل فى مسرحية يوليوس قيصر خطيباً مفوهاً وسياسياً مداوراً . لن يصل إلى هذا الحد من التهالك على اللذة . وإلى هذه الدرجة من الغفلة .

ولكن شيكسبير قد اعتمد على بلوتارك . وتلك كانت وجهة نظر المؤرخ القديم . وكانت كذلك وجهة نظر شيكسبير التى ظل محافظا عليها إلى نهاية المسرحية . فهى إذن وجهة نظر متكاملة . وإن لم تكن مقنعة .

وقد كان شوقى يعرف سيرة كليوباترا فى تاريخ بلوتارك . وصورتها فى أدب شيكسبير . ولعله ماكتب مسرحيته . أو اختار هذا الموضوع إلا دفاعا عنها . إذ أن المؤخرة الملحقة بالطبعة الشائعة لمسرح شوقى . وهى مؤخرة غير ممضاة . مما يدل على أن لشوقى يداً فى كتابتها . تقول :

« ظهرت حية النيل العجوز - كما نعتوها فى هذا التاريخ - وعمدته بلونارخوس . وفى معظم الروايات التى استوحته واستقت من معينه فى مظهر امرأة خطالة متهمة فى عفتها من حيث هى امرأة . ومتهمة فى جلالها واخلاصها لبلادها من حيث هى ملكة ..

« أليس المؤلف المصرى إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية . بحكم القرون الثلاثة التى قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل . مستقلين عن كل نفوذ أجنبى . أبرياء إلا من العمل المتصل لمجد مصر ورفاهيتها . مستحيلة دماؤهم قطرة فقطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام ؟ أليس المؤلف المصرى

فى حل -- ما دام البحث العلمى يكشف بين الحين والحين فى هذا التاريخ المتهم من حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت منزل الحقائق - ومن إنصاف هذه المصرية المضطهدة .. ولو إلى الحد الذى يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد . ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية ونبالة القصد » .

...

كان شوقى إذن يعد كليوباترا ملكة مصرية بحكم وجود أجدادها فى مصر وحكمهم أرضها ، وهو - بلا شك - يدافع فى هذا الحديث عن مصريته هو . ومصرية الأسرة المالكة التى كان يعيش فى ظلها ، وهو يرى من واجبه أن يدافع عن هذه الملكة المصرية ضد تجريح بلوتارك وشيكسبير معاً .

وقد بدأ شوقى مسرحيته من أواخر الفصل الثالث فى مسرحية شيكسبير وأغفل ذكر بومبى وأوكتافيا ، فحرم بذلك مسرحيته من مهاد تاريخى وعاطفى يتألق عند شيكسبير . ثم حافظ بعد ذلك على معظم الحوادث مع خلاف قليل فى تفسيرها لتنسجم مع وجهة نظره .

وعند شوقى أن كليوباترا لم ترسل بنعيها الكاذب إلى أنطونيو ، بل أرسل به الطبيب أولمبوس « أولمبوس النذل الخئون كما يدعى فى مسرحية شوقى » والطبيب أولمبوس لا مصلحة له فى هذا الخبر الكاذب ، كما أن كليوباترا عند شوقى لم تحاول أن تستميل أوكتافيوس كما فعلت عند شيكسبير رواية عن بلوتارك .

ويريد شوقى من دفاعه عن كليوباتر أن يقول انها كانت امرأة مشتغلة بالسياسة مع قليل من الحب . وكانت تلعب لعبة التوازن بين خصمين قويين مع ميل عاطفى لأحد هذين الخصمين . وكانت رغبتها الأولى هى الاحتفاظ بسيادة مصر إزاء سلطان روما العارم .

كانت مسرحية شوقى إذن دفاعاً عن الغانية الاسكندرانية اليونانية الأصل ، وقد لجأ شوقى إلى المونولوج لكى يقدم نفسيات أبطاله حين تسعفه الأحداث بما يؤيد ما قصد إليه من الدفاع عن كليوباترا ، إذ نراها توضح وجهة نظرها فى المشاهد الأولى من المسرحية قائلة :

أيها السادة اسمعوا خبر الحر ب وأمر القتال فيها وأمرى
واقتحامى العباب والبحر يطغى والجوارى به على الدم تجرى
بين أنطونيو وأكتاف يوم عبقرى يسير فى كل عصر
كنت فى مركبى وبين جنودى أزن الحرب والأمور بفكرى
قلت روما تصدعت فترى شطـ ـرا من القوم فى عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ ـش وشنا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئاب التجرى
فتأملت حالتىّ ملياً وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أن روما إذا زا لت عن البحر لم يعد فيه غيرى
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيو س حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبى وأبا صبيتى وعونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضحى فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا . كنت فيه بنت مصر . وكنت ملكة مصر

ولعلنا نستطيع أن نلمس التناقض الواضح فى هذا المونولوج . والتناقض هنا لا ينبع من اضطراب فكر كليوباترا . بقدر ما ينبع من اضطراب صورتها عند شوقى . ففى أحد الأبيات ترى كليوباترا أنطونيو جزءاً من روما يجب أن يتصدع . ثم ما تلبث أن تتحدث عنه كحبيب وذخر .

أما من الناحية العملية . فما نظن أن موقف كليوباترا كان حفظاً لاستقلال مصر . فلو ثبتت بأسطولها فقد يتغير وجه المعركة . وينتصر أنطونيو . وفى ذلك استقلالها عن روما . أما انتصار أوكتافيوس فقد كان معناه ضياع استقلال مصر .

ذلك هو اضطراب صورة كليوباترا . بتأثير رغبة شوقى فى الدفاع عنها . أما أنطونيو عند شوقى فهو نفسه أنطونيو عند شيكسبير . رجل أسير للفتنة الجسدية سهل الانخداع أمام معشوقته . مما هو جدير بأن يفقدنا التعاطف معه . وذلك عند الشاعرين لانجليزى والعربى . ولكن شوقى حين تغافل قليلاً عن الفتنة الجسدية

لكليوباترا لينسب إليها طموحاً سياسياً ، أضعف بالتالى من شخصية أنطونيو بحيث كاد أن يسقطه فى هوة الخيانة لروما ، فلم يصبح مجرد عاشق مغلوب على أمره ، بل هو يسمع سب روما فلا يتحرك ، وكأنه يوافق كليوباترا على طموحها . وقد كان المبرر الوحيد لفعلة أنطونيو عند شيكسبير هو تهالك كليوباترا واغواؤها . أما إذا ضعف هذا العنصر فلن نجد فى أنطونيو ظلاً لبطل مأساوى ، بل سنجد رجلاً شديد الغفلة سهل الخداع ، والمغفلون والمخدوعون لا يصلحون – كما قال شو – محوراً لأعمال تراجيدية .. ولكنهم يصلحون للكوميديا .

– جـ –

كانت مجنون ليلى هى العمل المسرحى التالى لمصرع كليوباتره ، وفى هذا العمل نجد شوقى أكثر نضجا ودراية ، وهو فى الوقت ذاته أكثر استقلالا وحرية ، بحيث لم يجد نفسه أسيرا لشيكسبير ، وإن كان قد وقع فى أسر كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى .

ونحن نجد الخطوط الأولى لقصة المجنون فى الجزء الثانى من كتاب الأغانى وتتلخص هذه الخطوط فى أن قيس بن الملوح كان يحب ليلى بنت المهدى ، وهما ناشئان يرعيان غنم أهلهما عند جبل يقال له التوباد ، ولم يزالا عاشقين حتى كبرا :

تعلقت ليلى ، وهى ذات ذؤابة ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ، ولم تكبر البهم

ولما شهر أمر المجنون وليلى ، وتناشد الناس شعره فيها خطبها وبذل لها خمسين ناقة حمراء ، وخطبها ورد بن محمد العقلى ، وبذل لها عشراً من الإبل ومعها راعيها ، فقال أهلها : « نحن مخيرون بينكما ، فمن اختارت تزوجته » ودخلوا إليها ، فقالوا : « والله لئن لم تختارى ورداً لنمثلن بك » فاختارت ورداً ، وتزوجته على كره منها .

فجن جنون قيس ، وانطلق يهيم فى الصحراء ، لا يلبس ثوباً إلا خرقه ، ويهذى

ويخطط فى الأرض ، ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يجيب أحداً سأله عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب ذكروا له ليلى .

وكان فى ذلك الوقت يلم بمنازل ليلى ، فشكاه قومها إلى السلطان ، فأهدر دمه فتوحش فى القفار ، وجرت له أخبار نجدها فى كتاب الأغانى حتى مات فريداً فى أحد وديان الصحراء ، ووجده أهله فاحتملوه وكفنوه ودفنوه . .

وتوفى مجنون ليلى – إن كان قد عاش – فى حوالى سنة ٧٠ هـ .

شك أبو الفرج الأصفهانى نفسه فى صحة وقائع حياة مجنون ليلى ، فضلاً عن شكه فى الأخبار المتناثرة التى تنسب إليه من اغماء ووله وتشرد فى الفيافى ، فأخبرنا نقلا عن الأصمعى أكثر الرواة العرب شهرة وتبصراً قوله : رجلان ما عرفا فى الدنيا قط بالاسم : مجنون بنى عامر وابن القرية . وقال ابن الكلبى النسابة العربى « حدثت أن شعر المجنون وحديثه وضعه فتى من بنى أمية كان يهوى ابنة عم له ، وكان يكره أن يظهر ما بينه وبينها ، فوضع حديث المجنون ، قال الأشعار التى يرويها الناس للمجنون وغيره » .

ويظهر أن لقب المجنون كان لقباً يحظى به كل عاشق متيم ، وأن مجموعة كبيرة من الأشعار والحكايات قد تراكمت عن هؤلاء المجانين ، فشخصت العقلية العربية رمزاً لهذه الشخصية ، وأطلقت عليه مجنون بنى عامر ، وأطلقت على حبيبته اسم « ليلى » .

وليس من همنا هنا أن نراجع سند القصة الأصلية ومدى صحتها ، ولكن يكفينا الإشارة إلى أنها ليست قصة تاريخية ، مثل قصة أنطونيو وكليوباتره ، وأن الشك يتناولها جملة فى وجود قيس بن الملوح وليلاه ذاتهما ، وتفصيلا فى وقائع حياتهما .

هذا الشك كان جديراً بأن ينتفع به المؤلف إذ يتيح له حرية أكبر فى بناء مسرحيته ، وفى تصوير شخصياته ، وقد بنيت القصة أساساً فى كتاب الأغانى على أن العرب لم يكونوا يرضون بتزويج بناتهم بمن شبب بهن من الشعراء ، وعلى إصابة المجنون بعوارض المرض والجنون . وقد كان شوقى يستطيع أن يرفض كلا المحورين ،

دون أن يفتات على التاريخ . فالدراسة الاجتماعية لواقع الجزيرة العربية والحجاز فى العصر الأموى تنبئنا أن كثيرا من الناس كانوا يتزوجون من نساء قد تغزلوا فيهن إن شعراً وإن حديثاً مرسلاً . وحتى إن صح هذا لا يصح فى منطق الدراما ليكون سبباً فى تعاسة البطل ، فهو ليس قدراً لازماً ، ولكنه نوع من التقليد الاجتماعى الواهن ، يستطيع العاشق أن يتغلب عليه ، ولو كان قدراً لازماً ما خيرّ أهل ليلى ابنتهم فى أمر الزواج .

فإذا انتقلنا إلى مأساة ليلى ذاتها وجدنا شوقى قد رفض رواية الأغانى أنها اختارت الزواج من ورد مضطرة ، وجعلها تتزوج وردا راغبة مقارنة بين قيس وبينه أو بين الزواج من قيس والزواج منه . فإن مسرحية شوقى تكمن ذروتها فى هذا الموقف الذى أتى فيه ابن عوف خاطباً لليلى باسم قيس ، ووقفت ليلى موقف الاختيار : هل توافق على الزواج من قيس فتسعد ، أم ترفض خاضعة لنداء العرف المزعوم ، وتجلب على نفسها الشقاء الدائم والتعاسة المقيمة . وفى هذا الموقف تكشف ليلى عن وجهة نظرها بأوضح بيان تستطيعه ، ولكن هل نستطيع نحن أن نقتنع بهذا البيان ؟ فهل نستطيع بعد ذلك أن نرثى لليلى وشقائها . وهى قد اختارته بنفسها حين وُضعت موضع الاختيار الحر ؟ .

ليلى :

أتقرن قيساً بنا يا أمير

ابن عوف :

ولم لا ، وقد جئت من أجله

ومن أنا حتى أضم القلوب ... وأجمع شِكلاً إلى شِكلِه

لقد جمع الحب روحيكما ... ومازال يجمع فى حبله

ليلى :

أجل ، يا أمير عرفت الهوى ... فهلا عطفت على أهله

ابن عوف : « يلتفت إلى المهدى »

أبا العامرية ، قلب الفتاة ... يقر ، وينطق عن نبله

فاصغ له ، وترفق به ولا يسع ظلمك في قتله

المهدى :

أأظلم ليلى ، معاذ الحنان متى جار شيخ على طفلهِ
هو الحكم ، يا ليل ، ما تحكمين خذى فى الخطاب . وفى فصله

ليلى : أقيساً تريد ؟

ابن عوف : نعم .

ليلى : إنه منى القلب أو منتهى شغله
ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنون على سدله
ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر فى الأرض من ذله
يدارى لأجلى فضول الشيوخ ويقتلنى الغم من أجله
يمينا لقيت الأمرين من حماقة قيس ومن جهله !
فضحت به فى شعاب الحجاز وفى حَزْن نجد وفى سهله
فخذ قيس يا سيدى فى حماك وألقِ الأمان على رحله
ولا يفتكر ساعة بالزواج ولو كان مرْوان من رسله

ابن عوف :

إذن لن تقبلى قيسا ولن ترضى به بعلا
إذن أخفق مسعاى وخاب القصد يا ليلى

ليلى :

على أنك مشكور ولن أنسى لك الفضلا
وأوصيك بقيس الخير لا زلت له أهلا
لقد يعُوزه حام فكنه أيها المولى

« تلتفت إلى أبيها »

أبى ،كان ورد هاهنا منذ ساعة ففيم أتى ، ما يبتغى ؟

المهدى : جاء يخطب

ابن عوف : ومن ورد يا ليلى ؟ فتى تعرفينه

ليلى : فتى من ثقيف . خالص القلب طيب
أتى خاطبا بعد افتضاحى بغيره
وعارى . أهذا يا ابن عوف يخيب ؟

من هذا المشهد الكاشف ، وهو أهم مشاهد المسرحية دراميا يتضح لنا أن ليلى هى التى اختارت بإرادتها أن تترك قيسا وتتزوج سواه ، ولعل هذا هو ما يجعلنا قليلى التعاطف مع شخصية ليلى ، بعد أن جعلنا قيس بكثرة اغمائه نشتبه فى وجوده الدرامى بعد أن اشتبهنا فى وجوده التاريخى .

ولكن « مجنون ليلى » مع ذلك هى نفحة من أزكى نفحات الشعر العربى ، فهى حافلة إلى حد واضح بأجمل الشعر الغنائى وأعذبه ، كما أن فيها مشاهد مسرحية بالغة الأصالة والنضوج كمشاهد مستقلة ، مثل مشهد « قرية الجن » ، والفصل الخامس والأخير من المسرحية ، كما أن شعر هذا الفصل بوجه عام ضرب من أروع الشعر .

د

لم يحظ من مسرح شوقى بالشهرة الواسعة إلا هاتان المسرحيتان اللتان أسلفنا ذكرهما . ومرجع ذلك هو جمالها الشعرى الفائق فى بعض المقاطع والمشاهد ، فقد كان فى ذلك الحين قد بلغ قمة مقدرته على الصياغة ، وتمكنه من التعبير . ذلك فضلاً عن ميزات أخرى خصت كل واحدة من هاتين المسرحيتين فى ذاتها . أما مصرع كليوباترة فهى تتكىء على شخصية كليوباترة ، وهى سيرة ماثلة فى أذهان المصريين ، تحتاج من يدافع عنها لكى يضمها إلى ذخيرة ملوكه عن ثقة واقتناع . ولعل شوقى لم يوفق فيما قصد إليه ،ولكنه استطاع - على أى حال - أن يخلق جوا من عبق الماضى وسحره .

أما مجنون ليلى ، فهى توافق الصورة العاطفية للعشق فى الوجدان العربى حتى ذلك الوقت ، فالعشق بلاء من الله يبتلى به بعض عباده ، وما يزال بهم العشق حتى

يصيبهم بالموت أو الجنون . والعاشق لا يملك للعشق مصاولة ولا دفعاً ، بل قصارى ما يستطيعه أن يستسلم له :

بلانى بليلى ، وابتلانى بحبها فهلا بشىء غير ليلى ابتلانيا؟

ولاشك أن صورة العشق قد تغيرت كثيراً عن زمان شوقى ، بل لعل شوقى فى أواخر ثلاثينات هذا القرن قد أدرك هذه الصورة وهى تحتضر بعد أن عاشت مئات السنين ، مرفرفة على قرون التراث العربى الإسلامى كله . ومن هنا تفتقد مجنون ليلى القدرة المستمرة على الإقناع والإيحاء . فليس ما فصل بين العاشقين هو الخلاف بين أسرتيهما كما هو الحال فى « روميو وجولييت » أو حتى عقم الزوجة كما فى قصة قيس لبنى أو غير هذين من سطوات القدر والتقاليد .

وبعد هاتين المسرحيتين ، تأتى مسرحية « قمبيز » ويعود فيها شوقى إلى فترة زمنية أبعد قليلا من فترة مصرع كليوباترة ، وهى فترة حكم الأسرة السادسة والعشرين من أسر الفراعنة ، وكانت عاصمة مصر آنئذ هى منفيس ، أما مقر الملك فقد كان صا الحجر . . .

كان يحكم مصر ملك ضعيف هو « أبرياس » ، فلما سنحت الفرصة لقائده أمازيس خانه وغلبه على العرش مستعيناً بالجالية الإغريقية التى كانت تتوطن فى « نقراتس » فى شمال الدلتا . .

فى ذلك الوقت كان نفوذ الفرس يقوى فى العالم القديم ، وكان ملكهم قمبيز يطمح إلى غزو مصر لكى ينطلق منها إلى قرطاجنة . وبعث قمبيز – وهذه رواية تاريخية ضعيفة استند إليها شوقى – إلى أمازيس يخطب ابنته « نفريت » ولكن نفريت أبت أن تمضى إلى بلاط قمبيز ، فتطوعت « نتيتاس » ابنة الملك المخلوع لكى تنتحل شخصية نفريت ، وتفدى وطنها باسترضاء قمبيز .

ولكن قائداً يونانياً فى جيش مصر يدعى « فانيس » خان مصر وخان مولاه ، وقصد قمبيز لينهى إليه الخدعة ، فغضب وثار ، وصمم على غزو مصر وإذلالها . .

وغزا قمبيز مصر ، وقتل معبودها العجل أبيس ، ثم مات فى سورة من سورات الجنون الذى كان يعاوده .

والرواية التاريخية التى يعتمد عليها شوقى لتوضيح سبب غزو قمبيز لمصر رواية ضعيفة ، فهو لم يغز مصر لأنه خدع فى زوجته أو فى شخصية زوجته . ولو أرسلوا إليه نفريت زوجة بدلا من نتيتاس لما كان ذلك بمانعه من غزو مصر . وليس الأمر كله إلا دولة قوية ناشئة تحاول أن تغزو دولة هرمة متهالكة . ولكننا لا نستطيع أن نحاسب المؤلف المسرحى على التاريخ حسابنا للمؤرخ . فللمؤلف أن يلتقط من أحداث التاريخ ما يستهويه ، وأن يعيد تشكيل هذه الأحداث ، بحيث يخلع عليها حميًّا الحياة ودمها . وذلك دون أن يسىء إلى صورة العصر الإجمالية . وذلك ما وفق إليه شوقى . فقد رسم لنا من خلال حوار الشخصيات صورة للدولة الفرعونية المحتضرة التى تحمل بذور فنائها فى داخلها ، إذ تخلت عن تقاليدها العسكرية والإبداعية ولجأت إلى الجنود المرتزقة لحمايتها .

فى المنظر الثالث من الفصل الأول يدور هذا الحوار بين ثلاثة من المصريين فى بلاط فرعون :

أحامس :

تأمل القصرَ ، مِنّا وانظره أرضاً وسما
انظر تر الإغريق فيه هم لفيف العظما
انظر تجدهم كلهم يلقون العجما

منا :

ماذا على فرعون إن رعاهمُ وقَدَّمَا
أليس للضيف على ضائفه أن يكرما ؟

أحامس :

وصاحب الدار إذن يموت جوعاً وظما
وصاحب الدار إذن لا يتعدى السلما

خوفو :

ماذا أثار الصاحبين . لِمْ وفيم اختصما ؟

أحامس :

كن منصفاً إن رمت يا خوفو تكون الحكما
تأمل القصرَ خوفو أفيه من مصر شى ؟
أليس فرعون مصر كأنه أجنبى ؟
فأين حفار مصر وفنه العبقرى ؟
والجيش خوفو . . . الخ

لقد أصبحت مصر إذن مستعمرة إغريقية بما استجلب الفرعون أمازيس من الإغريق ، وقبل ذلك يحدثنا الوفد الفارسى عن رؤيته لمصر ، ورأيه فى أبنائها ، فيقول « زفيروس » أحدهم :

رأيت وجوهاً عليها النعيم ودنيا على جانبيها الرغد
وسوقاً تفض وسوقاً تقام وخلقاً يروح وخلقاً يفِد
وشعبا على خطة فى الحياة ونَظم به فى الشعوب انفرد
ولم أر مثل صناعاتهم سمواً وبعداً عن المنتقد
ولا مثل أخلاقهم مبلغا من الفضل أو من خلال الرشد
إذا مر يافعهم فى الطريق بشيخ تنحى له أو سجد

وعندئذ يستوقفه أحدهم (الفرس) قائلاً :

ولكن زفيروس كيف الجنود .. وكيف الحديد وكيف الزرد ؟
وهل كنت تلقاهم فى الطريق وتنظر أظفارهم واللبد ؟

زفيروس :

أخى ما رأيت بمصر الجنود ولم يأخذ العين منهم أحد
سوى فتية من جنود القصور .. وضباطها فى الثياب الجدد
يروحون فى الخوذ اللامعا .. ت ويغدون فى الذهب المتقد

الفارسى :

إذن هو ملك بلا حائط   رقيق الأواسى ضعيف العمد
خلا الوكر من صرخات العقاب   ونامت عن الغاب عين الأسد
أولئك لا فى حماة الديار ..   ولا فى العديد ولا فى العدد
طواويس فى عرصات القصور   تروق تهاويلها من سهد

لقد بسط لنا شوقى المهاد التاريخى لانهيار الدولة المصرية القديمة ، ثم قدم لنا بعد ذلك قصة الأميرة المضحية بنفسها ، والخديعة المصرية لقمبيز . وزواج قمبيز بنتيتاس بدلاً من نفريت .

ويكتشف قمبيز الخديعة فى الفصل الثانى بعد أن تكون عواطفه قد مالت إلى زوجته ، فيجن جنونه . ولكنه لا يوجه غيظه إلى من خدعته ، بل إلى مصر .

وقد كان منطق النفس أن يوجه رجل مريض بالصرع . وطاغية من أبشع الطغاة فى التاريخ ، سيف انتقامه إلى المرأة التى اشتركت فى خديعته ، والتى استطاعت أن تتسلل إلى قلبه ، ولكن قمبيز لا يفعل ذلك ، بل ويصحبها فى غزوه لمصر. بعد مناقشة حادة بينها وبينه ، تكيل له فيها بكيله وهو مقلم الأظافر كليل الناب .

الفصل الثالث لا يقول لنا إلا أن قمبيز قد احتل مصر وأذل أهلها وقتل العجل أبيس ثم انتحر ، مع توضيح لمصائر بعض الشخصيات الثانوية .

ولنسأل الآن أنفسنا . هل كانت تضحية نتيتاس ذات جدوى لوطنها ؟ ألم يكن مصرعها فى بلاط قمبيز جديراً بأن يجعل لتضحيتها معنى ودلالة وثمناً . بدلا من أن تنجو من مصيرها ، ويلقى قمبيز هذا الانتقام الساذج من العجل أبيس ؟

شغل شوقى منذ مطالع شبابه بقصة « على بك الكبير » ذلك المملوك الذى حاول الاستقلال بمصر عن الدولة العثمانية ؛ وكان هو « التجربة » الأولى لمحمد على مؤسس الأسرة المالكة المصرية الأخيرة . فحاول كتابتها وهو فى فرنسا . ثم طوى أوراقه . حتى يعيد كتابة هذه المسرحية فى أخريات حياته .

ولا تحفظ لنا الذاكرة الأدبية صورة من مسرحية « على بك الكبير » الأولى حتى نستطيع أن نقارن بينها وبين الصورة التى بين أيدينا . لنلمس ألوان التغير فى موقف شوقى أو ألوان النضج فى تعبيره وصياغته .

وتتميز مسرحية « على بك الكبير » عن مسرحيات شوقى السالفة . بل واللاحقة . بأن موضوعها موضوع تاريخى محقق . وذلك لقرب عصرها من عصر المؤلف وزمنه . بل إن معظم شخصياتها شخصيات محددة الأبعاد تاريخياً ونفسياً بفضل ما نمى إلينا من أحداث حياتها ووقائع سلوكها . فليست شخصيات على بك الكبير أو تابعه وخصمه محمد بك أبو الدهب أو متبناه . وخائنه مراد بك بشخصيات غامضة أو باهتة الأثر فى تاريخ مصر ، حتى يستطيع المؤلف المسرحى أن يتجاوز حدود وجودها التاريخية إلى حدود أخرى .

تولى على بك الكبير مشيخة البلد أو إمارة المماليك فى عام ١٧٦٣ م . فكان بذلك صاحب الطول والحول فى الحياة المصرية فى ظل نظام الحكم العثمانى ، الذى كان يقصر سلطان الولاة الأتراك على بعث الضرائب إلى الباب العالى بينما يدع السلطة الفعلية لشيخ البلد وبكوات المماليك .

ولم يصل على بك إلى السلطة إلا بعد تاريخ طويل من المؤامرة والدسيسة ، فلما استتب له الأمر اختار ثمانية عشر من خاصة مماليكه ، ورقاهم إلى رتبة البكوية . وصفى بقية المماليك . ثم طمح إلى الاستقلال عن تركيا . فانتهز فرصة خلاف بينه

وبين اسطنبول وأعلن استقلال مصر فى عام ١٧٦٩ م . ومنع الجزية وضرب النقود باسمه ، وعقد فى عام ١٧٧٨ معاهدة مع انجلترا ثم معاهدة مع البندقية ، ثم حلفاً هجومياً دفاعياً مع روسيا . وهى الخصم الأول لتركيا فى ذلك الوقت .

وفتح على بك الكبير الحجاز لتأمين تجارته مع الهند . ثم وجه جيشاً إلى الشام بقيادة مملوكه محمد أبو الدهب ، وحين عاد الجيش من الشام كان أبو الدهب قد اتفق مع الدولة العثمانية على الغدر بسيده ، فأحس على بك ذلك . فخرج لاجئاً إلى الشام عند صديقه الشيخ ظاهر العمر حاكم عكا . وهناك اتصل بالبحرية الروسية ، فأعانته على استرداد بلاد الشام كلها . وزحف مرة ثانية إلى مصر ، وهزم جيش « أبو الدهب » فى الصالحية ، ولكن مماليكه خانوه ، فوقع جريحاً فى أسر « أبو الدهب » . ومات بعد سبعة أيام .

هذا هو التاريخ لم يخرج عنه شوقى فى مسرحيته إلا فى حادثة الاستعانة بالروس لإعادة غزو مصر. وتلك واقعة فى منتهى الأهمية . فإن استعانة على بك بالروس كانت دليلا على واقعية سياسية لا نظير لها . فقد كان الروس فى ذلك الوقت هم الأعداء الألداء للدولة العثمانية . كما كانوا هم ممثلى المسيحية تجاه العثمانية ممثلى الإسلام . ولست أشك فى أن استعانة على بك بالروس كانت من الأوراق الرابحة التى استعملها أعداؤه ضده ، كما استعمل الإنجليز منشور السلطان فى تكفير عرابى بعد ذلك بحوالى مائة عام .

أما شوقى ، فقد حكى لنا فى مسرحيته أن الروس عرضوا المعونة على على بك ، فرفضها لأنه لا يستطيع أن يستعين بأعداء الإسلام .

القائد الروسى :

التحيات للأمير

على بك :

تحيات

وأهــلاً بســـيــدى الــربــان

ادن ، خذ مجلساً بجنبى تفضل

القائد :

عشت مولاى . مولى الإحسان

نحن جاران يا أمير، ولكن نحن فى منزلين يختلفان

أنت كالليث رابضاً فى الصحارى وأنا الحوت فى العباب مكانى

على بك :

غير أنى مقيد بخطوب حبست همتى وردت عنانى

القائد :

لا تضق يا أمير، ذلك أسطولى جلال البحار نور الموانى

سفن القيصر العظيم قصور لك إن شئت زينت ومغانى

على بك :

أشكر القائد النبيل وإن لم يخف ما فى خطابه من معان

ليست النجدة البوارج كالأعلا م تطوى اللجاج كالطوفان

ليست النجدة الحديد ولا النا ر بأيدى المشاة والفرسان

القائد :

والملك مولاى ملك الضفتين

على بك :

أجل، الملك، ياقائد الأسطول آمالى

القائد :

اذن فتلك سفين القيصر اضطجعت على فراسخ من عكا وأميال

فاركب أميرى فيها ، وائت مصر غداً فى الدارعين ، وفى الفولاذ والمال

لعلنا ندخل الوادى معاً وعسى على لوائك يغزو الترك أبطالى

على بك :

نمضى ، فنفتح مصراً ثم ندخلها أمنية الدهر تأتى لى وتسعى لى

غداً أحل بأعدائى العقاب على ما استمرأوا أمس من قهرى وإذلالى

.. لنفسه ..

رباه ، ماذا يقول المسلمون غدا   إن خنت قومى وأعمامى وأخوالى ؟
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها   فعلت فعلة نذل وابن أنذال

على بك : « للقائد » :

أجل سموت لملك النيل أطلعه   بهمتى وبإقدامى وأفعالى
لا أستعين على قومى الغريب ولا   أرمى الذئاب على غابى وأشبالى

القائد :

مولاى ، تلك معان تحتها كرم   ليست لمن طلب الدنيا بأشغال

على بك :

بعداً وسحقاً لعلياء الأمور إذا   لم ألتمسها بخلق فاضل عال

إن فى هذا المشهد فضلاً عن مجافاته للتاريخ خروجاً عن إطار شخصية على بك الكبير النفسية والواقعية ، فهو سياسى مكيافلى حتى أنه (عند شوقى) لا ينسى وهو فى سكرات الموت أن يحرض مراداً على « أبى الذهب » رغم أن كلا منهما عدوه . ولعله يتمنى عندئذ أن يقتل كلٌ منهما الآخر شر قتلة ، بل إنه يقول ، وهو فى سكرات الموت لأبى الذهب :

ومالى ألومك والسم فنى
أخذت الخيانة والغدر منى

هو إذن شخصية لا تثنيها المثل العليا عن اقتراف الشر إن كان وراءه مطمع ومغنم . ولعل هذا التناقض فى شخصية على بك الكبير هو ما سلب الشخصية واقعيتها عند شوقى . فشوقى لوراثته التركية لا يستطيع أن يجعل عليا الكبير خصماً سافرا لتركيا ، ولكنه لولائه المصرى يريد أن يعطيه حقه من الكرامة ، ولذلك تظل الشخصية متأرجحة بين الإقناع والمحال . وثمة محور آخر أضافه شوقى إلى المسرحية ، وهو المحور العاطفى ، فهو يبتدع فى المسرحية شخصية « آمال » الجارية المشتراة التى يتزوجها على بك ، بينما يفتن بها مراد ثم ما يلبث أن ينكشف أنها شقيقته . باعهما

نفس الأب النخاس فى زمنين متباعدين . ولكنهما حين يلتقيان لقاءهما الأول يحن الدم إلى الدم ..

ولا بأس بإضافة هذا المحور لولا قلة فاعليته فى المسرحية ، وكأنه مسرحية أخرى ، ولو أعاد شوقى قراءة الجبرتى لوجد محوراً عاطفياً يغنيه عن ابتداع هذا المحور . فالجبرتى يحدثنا أنه كانت عند على بك جارية شركسية بارعة الجمال ، أحبها مراد مملوكه حباً شديداً ، فلما أراد أبو الدهب خيانة سيده ، وتحدث إلى مراد فى ذلك ، شرط عليه – نظير موافقته على خيانته – أن يزوجه هذه الجارية . فلما قضى على بك أخذ مراد الجارية الشركسية ، وهى التى عرفت فيما بعد باسم نفيسة المرادية ، وكانت أعظم نساء عصرها .

و « آمال » تدخل المسرحية من صفحاتها الأولى ، وتختمها بأبياتها فى رثاء على بك الكبير ، فكأن قولها هو حكم التاريخ فى هذه الشخصية الكبيرة :

عفا الله عنه ، كان شيخاً مصلياً محب اليتامى راغباً فى المثاوب
لقد طلب الدنيا بمصر فناها فولى إلى الأخرى وجوه المطالب

وذلك مما يجعلنا نهتم بها ، ونتتبع قولها وهى ما زالت فى المشهد الأول مجرد أمة من الرقيق فى يد النخاس ، والنخاس هنا هو أبوها الذى يبيعها لضيق ذات اليد ، مثلما باع أخاها من سنوات مضت . والرقيق معروضات فى قصر على الكبير ، حيث يدخل مراد فيرى آمال ، ويحاول شراءها فتأبى رغم أنها أحبته حباً جارفاً حين رأته ، ولعل تفسير ذلك عند شوقى هو « حنين الدم » إذ تحس إحساساً باطنياً أنه أخوها ، ولعل هذا هو ما يبرر – بعض التبرير – هذا المونولوج الذى أتى قبل أوانه كثيراً ، والذى تتحدث فيه آمال عن حبها لمراد بعد لقائهما الأول مباشرة :

ما بال قلبى بمراد مذ تلاقينا اشتغل
لعلنى أحببته لا ، لا ، فمالى والرجل
عساى قد همت به ذاك لعمرى الخبل

خيـالـه فى فـكرتى فى كـل ساعة مثل
مالى أحس لاعـجـا بين الجوانح اشتعل
إن فتح الباب يرى أول إنسان دخل
أو جىء بالزاد وجد تـه بجانبى أكـل
وإن شربت حضر الماء فعل ونهل
قد أخذت صورته على مشاعرى السبل
وحيثما سرت أطاف بى وإن حللت حل

ولكن آمال رغم حبها لمراد تأبى أن تباع له لأنه يطلبها رقيقاً مشتراة ، فإذا طلبها على بك للزواج رضيت وسعدت رغم حبها لمراد ، لأنها تطلب الكرامة لا الحب . ولا يلبث وفاؤها لعلى الكبير أن يتضح فى غيبته إذ ترد عنها ذئاب المماليك ومنهم مراد ، حتى تدرك بعد حين أنه أخوها .

لعلنا نلحظ أنه - رغم ما بذل شوقى من الجهد فى بث شخصية آمال فى مسرحيته - إلا أنها تظل غريبة عنها . وتظل حكاية زواجها من على الكبير مقحمة متعجلة ، وتظل حكاية علاقتها بمراد لوناً من السذاجة القصصية .

— و —

وإذا كانت مسرحية « عنترة » آخر مسرحيات شوقى زمناً . فهى أيضاً آخرها قدراً حتى أن كثيرين من مؤرخى شوقى لا يكادون يذكرونها . وقصة عنتر وعبلة من قصص الحب العربية التقليدية ، التى ألهمت الفنان الشعبى فى سيرة عنتر آفاقاً واسعة من الخيال ، بحيث خرج بالشخصية من نطاقها التاريخى إلى نطاق أسطورى واسع . أما عنتر شوقى فقد التزم التاريخ ، وأنهى قصته بزواج عنتر من عبلة بعد بضع مغامرات .

ومسرحية عنترة لشوقى مكتوبة على نمط لم يلزمه شوقى فى مسرحياته السابقة ،

وهو تقسيم الفعل المسرحى إلى مناظر ومشاهد ، ويعنى شوقى بالمشهد هنا ما يعنيه المسرح الشكسبيرى . ويتكون الفصل الأول فيها مثلاً من اثنين وعشرين مشهداً .

وقد أضاف شوقى فى هذا الفصل بعداً جديداً إلى شخصية عنتر ، فهو يحب عبلة ، وعبلة تحبه ، ولكنه لا يرضى بهذا الحب إذا كان مجرد اعجاب بشجاعته وغرام بفتوته وبأسه ، أو تقدير لانتصاره على الأقران ، بل هو يريد منها أن تحبه (لجماله) إذ أن فى السواد جمالاً شأنه شأن البياض . ولا يسدل ستار الفصل الأول إلا بعد أن يظفر منها بهذا الاعتراف .

عنترة :

لو لم تهيمى عبلتى بجملاتى المنكره
وليس بى أنا ولا بسحنتى المحتقره
لقلت إذ دعوتنى يا قمرى . يا سكره

عبلة :

هذا السواد يابن عمى مثل صبغة السحر
كالمسك والكحل هما فى مفرق وفى البصر
وما يضرك السواد يا بـ ـن عمى . ما يضر
الكعبة الغراء من أحسـ ـن ما فيها الحجر
البدو فى إجلاله وفى وقاره الحضر

وتمضى بعد ذلك أحداث المسرحية لنشهد عنترة وهو يواجه المكائد ليظفر بعبلة ، ثم وهو يرد عن قومه أذى الفرس حتى يصبح زعيماً مهاباً ، وفى نهاية المسرحية يتزوج عنترة وعبلة .

وثمة شئ غريب فى مسرحية عنترة ، فرغم أنها مسرحية عن شاعر عاشق إلا أننا لا نستطيع أن نجد منها مقاطع من شعر العاطفة مثلما نجد فى مجنون ليلى فضلا عن أننا

لا نستطيع أن نجد فيها تأملاً ذكياً أو خاطراً عميقاً مما تزدحم به مسرحيتا شوقى الأوليان مجنون ليلى ومصرع كليوباترة .

وتوشك مسرحية عنترة فى كثير من مشاهدها أن تكون كوميديا شعبية ، وبخاصة فى مشاهد إبداء شجاعة عنترة بشكل مسرف ، ففى أحد المشاهد يختبئ عبدان قويان مأجوران لعنترة كى يقتلاه ، فيراهما عنترة (بعينين فى قفاه) كما يقول شوقى ، فيصرخ فيهما :

حذار يا وغد ، حذار يا لكع
الليث لا يقتله الكلب ، فدع
قد وقعَتْ من يده ، وقد وقع

فيقع القوس من يد العبد رعباً ، ثم يخر هو نفسه إلى الأرض ميتاً ! ويفر العبد الآخر ، ويقول عنترة فى هدوء لحبيبته :

قد كان لا بد أن أراه   لـليث عينان فى قفاه
سيرى . انظرى . مات ورب الكعبه
زمجـرة الليث المصور صعبـه

ويتكئ شوقى على بعض القضايا الكبيرة ، مثل قضية تحرير العرب ، فيجعل من عبلة منادية بهذه المعانى ، وتظل هذه المعانى رغم ذلك دخيلة على المسرحية .

— ز —

يتجه شوقى إلى الكوميديا الشعرية فى مسرحية الست هدى ، وزمان الرواية يحدده شوقى بعام ١٨٩٠ بالقاهرة . والست هدى عجوز من ساكنات حى الحنفى تملك بيتاً وثلاثين فدانا فى بنها ، وتجعل من الزواج لعبتها . ولولا المال ما جاء هؤلاء الأزواج أذلاء إلى بابها ، ولكنها تلوح لهم بمالها ، ثم ما تلبث أن تحرمهم منه ، فينصرفون عنها بالطلاق أو الموت

وحين تبدأ المسرحية تجد هدى مع زوجها التاسع . وهى تتحدث إلى جارتها محاولة تبرير تعدد زيجاتها .

وحديث الست هدى خفيف ظريف . وقد تخفف فيه شوقى كثيراً من قيود اللغة الشعرية ، وملأه بالألفاظ الدارجة ، وفيه خفة روح قاهرية رائعة ، كما أن فيه وصفاً ذكياً لماحاً لنماذج مختلفة من سكان القاهرة فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .

فمثلاً هناك صورة الأديب الصحفى فى ذلك العصر الذى كثرت فيه الصحف ، وعرفت هذه المهنة التى لم تكن قد اكتسبت كرامتها بعد .

تقول الست هدى :

ولست أنسى زوجى الرابعا لا نافعاً كان ولا شافعا
قالوا : أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى ، فاخترته ما اخترت إلا عاطلاً ضائعا
رائح أكثر الزمان على الصحف مغتدى
يكتب اليوم فى « اللواء » وغدا فى « المؤيد »
ليله أو نهاره فارغ الجيب واليد
ويعجبنى عند المباهاة قوله بنيت فلاناً أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبنى أوضع منزلا وقد يصبح المهدوم أرفع شانا
رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريالا

وتقول الست هدى فى زوجها الموظف :

لم أنسه منذ مات يوما ما كان أبهى ما كان أظرف
كان خفيفاً ، وكان حلواً ومن نسيم الربيع ألطف
ما كنت أدرى إذا تولى أجيبه أم قفاه أنظف
رحمة الله عليه كان جخاخاً كبيرا

كـل يـوم يدع البيـ ـت رئيسا أو وزيرا
ثم لا يرجع لى إلا كما كـــان صـــغيرا

وتظل الصور تتوالى من الفقيه والضابط والمقاول حتى تصل إلى زوجها الحالى وهو عبد المنعم المحامى العاطل ، الذى يطمع هو الآخر فى مال هدى .

وفى الفصل الثانى نجد المحامى وكاتبه يتحايلان لابتزاز بعض أموال هدى متذرعين بأن المحامى قد أحيط بالدائنين . ولكنها ترفض وتطلقه .

عصمتى منك فى يدى شهـدت لى الـوثـائق
أمض يا نذل لا تعد إنك الـــيوم طـالق

وتتزوج هدى بعد ذلك بالسيد العجيزى من أعيان الريف ، ثم تموت . ويظن العجيزى نفسه وارثاً لكل هذا المال فيتصرف تصرف الوارث ، ثم ما يلبث أن يفاجأ بأن هدى قد وقفت كل ثروتها للخير . وهكذا يخرج العجيزى « من المولد بلا حمص » كما يقولون .

قصة كوميديا « الست هدى » إذن قصة ساذجة توشك أن تكون نكتة ، ورغم ذلك فالمسرحية من أجمل أعمال شوقى . إذ أن فيها ألواناً من خفة الروح ، كما أن فيها صورة شديدة الحيوية والتألق لمصر فى تلك الفترة ، ورسماً ذكياً لكثير من نماذج الحياة الاجتماعية .

— حـ —

لا يستطاع تقدير عظمة شوقى إلا فى إطار زمنه . وهنا تبرز القيمة الجليلة لهذه الأعمال المسرحية فهى محاولات رائدة ، لها فضلاً عن قيمتها الذاتية ما للريادة من إجلال وتقدير .

وقد نبع مسرح شوقى فى تصوره الأساسى من المسرح الرومانسى الأوروبى ، وبخاصة شيكسبير . فرغم أننا نعلم أنه تلقى العلم فى فرنسا ، وكان قارئا للفرنسية ،

إلا أننا لا نجده يحافظ على قانون الوحدات الثلاث شأن الكلاسيكيين الفرنسيين ، بل هو ينوع فى الزمان والمكان والموضع . ويظل مفهوم المسرحية عنده أنها سلسلة من المشاهد تحدث فى أزمنة وأمكنة متتالية .

كما أن شوقى قد اختار أشخاص مسرحياته من الملوك والأبطال ومن فى مستواهم . وحافظ على هذه النسبة المشروعة عند الرومانسيين بين ثلاثة مستويات من أشخاص المسرحية : الأبطال أولاً ، وهم الملوك والقادة ، ثم الشخصيات الجانبية من القواد أو أنصاف الأبطال ، ثم الشخصيات الثانوية الذين يمكن أن يكونوا جنوداً أو من أوساط الناس .

ولعل هذه الرومانسية هى المسئولة عن غربة بعض الشخصيات عن الواقع بحيث تبدو غير مقنعة ، مثل قيس فى مجنون ليلى .أو آمال فى على بك الكبير .أو شخصية قمبيز ذاتها فى مسرحية قمبيز . فكل من هذه الشخصيات يستبد بها هوى جامح أو فكرة ثابتة ، بحيث لا يستطاع تبرير تصرفاتها إلا من خلال هذا الهوى أو تلك الفكرة .

ولعل ذلك هو أحد ملامح المسرحية الرومانتيكية الهامة .

إن المسرح الرومانسى هو مسرح المطلقات ، الهوى المطلق أو الخير المطلق أو الشر المطلق أو البطولة المطلقة . وفى هذا المجال يتحرك إبداع شوقى المسرحى ، ويتحدد رسمه للشخصيات ، فالشخصيات عنده ذات سطح واحد شديد اللمعان ولكنها لا تكاد تعانى لوناً من الصراع الداخلى . ولكن تظل لشوقى رغم ذلك قيمته الفريدة لأمرين : أولها زيادته المطلقة لهذا الفن التعبيرى ، وهو فى أوج عمره بعد أن شبع مجداً وثناء ، وحفظ لنفسه اسماً خالداً فى ميدان الشعر الغنائى . . . وثانيهما توفيقه فى كثير من الأحيان لتطويع اللغة الفصحى للحوار المنظوم . فقد كانت أنضج المحاولات التى سبقته وهى محاولة عثمان جلال فى ترجمة موليير ، تلتزم بالعامية المصرية .

ومن أوضح أدلة الحس اللغوى الملهم عند شوقى أنه يلتزم اللغة الجليلة الفخمة

فى مسرحياته ، رغم أنه – شأن الرومانتيكيين – كان شديد الافتتان بالتاريخ ، حريصاً على الاستمداد منه . بل كانت لغته تتغير من موقف إلى موقف . ومن فم شخص من شخوصه إلى شخص آخر . وكثيراً ما نشاهده يترسل فى القول ويترخص فى حين يدور الحوار سهلاً هينا فى أمر سهل هين . فإذا بلغ المشهد ذروته واحتاج إلى الفخامة والجلالة صعد إليهما شوقى دون تكلف .

ويكفى للدلالة على ذلك أن نقرأ الصفحات الأولى من مسرحية مجنون ليلى . فهنا نرى مجلساً للسمر فى أوليات الليل ، تتجمع فيه ليلى وأترابها وبعض شباب القبيلة يعرضون للأمور العامة بتظرف وخفة . ويجرى الحوار سهلاً ليناً متصيداً للنكتة الذكية ، ولكن شوقى يستطيع من خلاله أن يرسم البيئة الاجتماعية والسياسية فى كلمات قليلة ، ويستطيع أيضاً أن يتجاوزه حين يريد إلى أفق الجلالة والتكثف . وكأن كل هذا الحديث يقود إلى مونولوج فى آخر المشهد قبل انفضاض ليلة السمر ، وهى تذكر قيسا :

ليلى :

أنا أولى به وأحنى عليه لو يداوى برحمتى والتحنى
يعلم الله وحده ما لقيس من هوى فى جوانحى مستكن
اننى فى الهوى وقيس سواء دن قيس من الصبابة دنى
أنا بين اثنتين كلتاهما النا ر فلا تلحنى ، ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى واحتفاظى بمن أحب وضنى

لقد كان جديراً بالمسرح الشعرى أن يزدهر بعد شوقى . بعد أن راد شوقى الطريق ، ووضع فيه بعض المعالم والصوى . وإذا كان شوقى قد قصر اهتمامه على المسرح الرومانتيكى بانجازاته ونقائصه ، فرسم بعض الشخصيات المتميزة ولم يستطع ادراك سر المسرح الكلاسيكى ، من اهتمامه بالصراع الداخلى فى نفس البطل ، ومن اعتماده فى المأساة على فكرة سقوط البطل إثر خطأ يقترفه غير عامد ، بل هو من قضاء الأقدار عليه ، ولم يستطع ادراك السر الآخر للمسرح الكلاسيكى . وهو ترويجه

لفضيلة التوسط فى الأمور . بحيث لا نغلو فى الكره أو الهوى أو التحكم والعناد ، فنجر بذلك على أنفسنا عقاب الأقدار إذا كان شوقى قد فاته ادراك ذلك كله ، حين فاته فى أغلب الظن قراءة الإغريق مكتفياً بقراءة شكسبير . فقد كنا نطمع أن يتجه من خلفوا شوقى مباشرة إلى أصول المسرح . ويحيطوا بأكثر مما أحاط شوقى بفن كتابة المسرحية ، ويبدعوا فناً أقرب إلى الأصول مما أبدع شوقى . . .

ولكن الفترة التى تلت شوقى كانت فترة ازدهار الشعر الغنائى العربى التى مثلها أبو القاسم الشابى وعلى طه وابراهيم ناجى وأبو شادى وغيرهم . فقد كانت الكلاسيكية الجديدة التى أرساها البارودى وصعد شوقى إلى قمتها قد انقضت بانقضاء عمر عاهلها . وكانت مدرسة الغنائية تنتظر موت العاهل لكى تصعد إلى دائرة الضوء . ومن الحق أن هذه المدرسة الجديدة أبدعت تراثا ضخماً من شعر الوجدان . وردت إلى الشعر ذاتيته التى افتقدها قرونا طوالا بحيث أصبح الشعر عندها تعبيرا عن نفس صاحبه . بما يصطرع فيها من ألوان الحزن واليأس والبهجة والتأمل . ولكن الشعر المسرحى يحتاج إلى شاعر يستطيع تجاوز ذاته فى بعض الأحيان . لكى يتمثل ما سواها من الذوات فيتوهم أحاسيسها وانفعالاتها . ويعبر عنها بمنطقها وأسلوبها فى معاناة الحياة وتصورها .

وما ذلك شأن شعراء الغناء . . .

شاعرية العقاد

- ١ -

إذا كان الشاعر من نعرفه بشعره ، فالعقاد شاعر من شعراء العربية المتميزين . ذلك لأن الناقد يستطيع حين يقرأ شعر العقاد أن يميزه عن شعر سابقيه ومعاصريه ، وأن يدرك أن لهذا القلم المعبر رؤيته الخاصة ، ولغته المتميزة وموضوعاته الأثيرة . وتلك ثلاث خلال هن من أمارات الشاعرية . . .

ولن نستطيع أن ندرك مكانة العقاد الشعرية حق الإدراك إلا إذا نظرنا إليه فى إطار زمنه . فقد صدر أول دواوين العقاد فى عام ١٩١٦ ، وشوقى فى منفاه لم يتم ثقافته العربية بعد ، ولم يفرغ إلى المسرح بعد أن ضاق ذرعاً بمعارضات الأقدمين ونظم الحوادث الجارية ، وكان حافظ إبراهيم قد كف عن الشعر أوكاد ، أما إسماعيل صبرى فقد كان يرسل المقطعات الرقيقة الهشة ، فإذا حاول أن يطيل أنفاسه هبطت به صنعته القليلة إلى دارج النظم .

كانت موجة الكلاسيكية الجديدة قد استوفت غاياتها منذ أن انطلق بها البارودى فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، فردت إلى الشعر فصاحته ، ونأت به عن ركاكة عصر المماليك والعثمانيين ، كما أنقذت الشعر من القصد إلى المحسنات البديعية لذاتها إلى لون مشروع من الاحتفال باللغة وموسيقاها . ذلك كان هو الجانب الأدائى من موجة الكلاسيكية الجديدة . أما الجانب الانفعالى فهى لم تكد تضيف إليه كثيراً . فالشعر العربى منذ العصر الإسلامى يعانى من مرض بالغ الخطورة ، يظل هو أهم

ملامحه الكلاسيكية ، ذلك المرض هو نقص إدراكه لوظيفة الشعر بالنسبة لشاعره وبالنسبة للمجتمع على حد سواء .

ولو استعرضنا أقوال النقاد العرب فى الشعر ، ونصائحهم للشعراء لوجدناهم يرون الشعر أسلوباً معيناً من القول ، تنال به الأغراض وتقضى الحوائج وتفتح مغاليق القلوب ، فالشعر إذن وسيلة لغاية هى التكسب ، حتى ليلوم بعض نقادهم بعض شعرائهم لأن مجموعات شعرهم قد خلت من المدح والهجاء . وهم – النقاد – إلى ذلك قد اندفعوا فى إثر الشاعر القديم القائل :

(ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً) فجعلوا هذا القول قاعدة بدلاً من أن يجعلوه نذيراً لائماً .

أما عن نظرة الشعراء أنفسهم إلى الشعر فيكفى أن نقرأ أخبار علاقة أبى تمام بالبحترى ، وكلاهما من أسير شعراء العرب ذكراً ، لندرك معالم تلك النظرة . قال البحترى[1] : «كان أول أمرى فى الشعر نباهتى فيه أنى صرت إلى أبى تمام ، وهو بحمص ، فعرضت عليه شعرى ، وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم ، فأقبل على وترك سائر الناس ، فلما تفرقوا قال لى : أنت أشعر من أنشدنى ، فكيف حالك ؟ فشكوت إليه خلة (فقراً) فكتب إلى أهل معرة النعمان ، وشهد لى بالحذق فى الشعر ، وشفع لى إليهم ، وقال امتدحهم ، فصرت إليهم بكتابه فأكرمونى ، ووظفوا لى أربعة آلاف درهم ، فكان أول مال أصبته بالشعر» .

وقد يكون فى اطلاق هذا القول بعض التعميم ، فما زلنا نرى شعراء ربئوا بأنفسهم عن هذه الهاوية ، كمدرسة الغزليين فى صدر الإسلام ، وكأبى العلاء المعرى فى القرن الرابع ، وبينهم نفر قليل ، ولكن هذه النظرة إلى الشعر كانت هى الأسلوب الشائع عند من وهبوا ملكة القريض ، رغم تنديد الجاحظ بها[2] رواية عن أبى عمرو بن العلاء .

(١) اخبار البحترى للصولى بتحقيق صالح الاشتر ص ٥٦ وما بعدها .

(٢) البيان والتبين ج١ ص ٢٤١ .

« فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسباً ، ورحلوا إلى السوقة وتسرعوا إلى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم (العرب) فوق الشاعر » .

ومن الحق أن الباردوى ، نظراً لمكانته الاجتماعية ، وامتلاء حياته وخصوبتها ، قد حاول متأثراً بشاعره الأثير « الشريف الرضى » أن يكتسب بعض الملامح الذاتية ، ولكن شوقى كان أقل استقلالاً من البارودى حين بدأ يقرض الشعر حتى أواسط حياته الشعرية قبل الحرب العالمية الأولى ، فظلت هذه النظرة السلفية إلى الشعر والشاعر بادية فى نتاجه ، بل مهيمنة عليه .

كان ذلك هو الجو الشعرى الذى تنشق فيه العقاد أنفاسه الأولى ، ولعل اهم ما يحسب له أنه تمرد عليه تمرد الشجاع ، ولم يتلكأ حوله تلكأ المداور ، « فالشعر يعمق الحياة فيجعل الساعة من العمر ساعات(1) » و« الشعر لا يفنى إلا إذا فنيت بواعثه ، وما بواعثه إلا محاسن الطبيعة ومخاوفها وخوالج النفس وأمانيها(2) » و« الشاعر لا ينبغى أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق(3) » ، وأخيرا هذا البيت المشهور :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمن

كتب العقاد هذا البيت من أبيات هذه القصيدة التى تتحدث عن الشعر ووظيفته بالنسبة لشاعره وبالنسبة للمجتمع ، بينما كانت أصداء بيت شوقى المعروف « شاعر الأمير وما بالقليل ذا القلب » ما زالت تتردد .

كيف واتت العقاد هذه النظرة للشعر : أهى إثارة من تقليد عربى نحيل الملامح نجده كما قلت فى شعر مدرسة الغزليين وعند بعض شعراء العرب؟ أم هى أثر من آثار النهضة الوطنية والحضارية التى كانت تشمل مصر والشرق العربى كله منذ أوائل

---

(1) مقدمة الجزء الاول من ديوان العقاد .

(2) مقدمة الجزء الثانى من ديوان العقاد .

(3) مقدمة « وحى الأربعين » للعقاد .

القرن التاسع عشر ، وهى قد أتت بعض أُكلها فى النثر مبكرة حين خلقت المسرح وترجمت الرواية ، وهما فنان مستحدثان ، بينما لم تستطع التأثير فى هذا الفن العربى التقليدى إلا متأخرة واهنة ؟

أم هى ، قبل ذلك كله ، أثر من آثار شذرات الثقافة الشعرية الأوروبية التى عرفتها مصر ، وعرفها العقاد وهو حدث يشدو الشعر ويردده ؟

ولم لا يكون الأمر محصلة ذلك كله ؟ فالبارودى كما رأينا نسب نفسه إلى نبلاء الشعراء فعرف شعرهم الذى تحدثوا فيه عن خاص وجدانهم ، والحزب الوطنى ومدرسته الفنية ، قد ألهبوا النفوس ، وكان زعيمهم مصطفى كامل يعتمد على الشعر المنثور فى تحريك قلوب الناس وعواطفهم ، فخرجت هذه المدرسة بالشعر نوعاً ما عن دائرته التقليدية (على الغاياتى ومقدمة ديوانه) . أما العامل الثالث ، ولعله أهمها ، فهو شذرات الثقافة النقدية الأوروبية . .

كان النقد الشعرى الأوروبى ، وبخاصة الإنجليزى ، فى تلك الفترة يعيش فى ظل كلمات الشاعر والناقد العظيم صامويل تيلور كولردج ١٧٧٢ - ١٨٣٤ ، ويشاركه بعض أثره وليام هازلت ١٧٧٨ - ١٨٣٠ ، ثم المعلم الشهير ماتيو أرنولد ١٨٢٢ - ١٨٨٨ بشعره ونقده على السواء ، فضلاً عن الأثر الذى خلفته أشعار الخمسة الكبار ، شللى ، وبايرون ، ووردزورت ، وكيتس ، ووليم بليك ، أما أكبر الأثر الفكرى فكان للمفكر الإنسانى توماس كارلايل .

وليس من اليسير أن نجمع هؤلاء جميعاً فى تحديد فكرى وذوقى واحد ، إلا إذا استعرنا لهذا الجمع هذا التحديد المرن « الرومانتيكية الإنسانية » .

ومن أوضح معالم رومانتيكيتهم الإنسانية أنهم يشتركون جميعاً فى الإيمان برسالة الشاعر ، فضلاً عن الدور الأخلاقى للشعر عند أرنولد ، وكارلايل . ونحن نجد أكثرهم رومانتيكية ، وهو شللى يقول : « أرجو أن يؤذن لى فى هذا المقام أن أعترف بأنى أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم ، على أنه من خطأ الرأى أن يظن

قارىء أنى أكرس نتاجى الشعرى لخدمة الإصلاح الاجتماعى وحده . . بل إن غرضى لا يتجاوز تقريب المثل الأخلاقية العليا » . .

أما كيتس فهو يذهب فى قصيدته « أنشودة إلى الشعراء » إلى أن الشعراء هم حملة الحقيقة ، حيث تستطيع أرواحهم السماوية أن تصل إلى الفردوس لتتسمع الألحان الفلسفية والحكايات والتواريخ الذهبية من صداح بلابل السماء ، فإذا عادت حدثت الفانين حديث بغضها وحبها وأحزانها وأفراحها ، ثم علمتهم الحكمة وألهمتهم سبل القوة .

ولننظر بعد ذلك فى قصيدة العقاد « حظ الشعراء » وفى قصيدته « الشعر » لنسمع أصداء تلك النظرة .

يقول فى قصيدته « حظ الشعراء » :

أقاموا على متن السحاب فأرضهم بعيد ، وأقطار السماء بعيد
مجانين تاهوا فى الخيال ، فودعوا رواحة هذا العيش ، وهو رغيد

ويقول فى قصيدة « الشعر » :

إنى ألوذ بشعرى حين يطرقنى من الطوارق نزال وضيفان
تفضى له ألسن الدنيا بما جمعت كأنما هو فى الدنيا سليمان

فالشعر إذن عند العقاد سلوى نفس الشاعر حين تنوب النوائب ، وهو ترجمان الدنيا الحاكى عن محاسنها وبدائعها ، وعبرتها وجوهرها .

تلك نظرة تختلف كل الاختلاف عما درج عليه الشعراء فى حديثهم عن الشعر فى موروثنا العربى ، وهى النظرة التى انطلق منها العقاد حين بدأ حياته الشعرية الخصبة .

للعقاد عشرة دواوين ، هى ثمرة ما يزيد عن خمسين عاماً من التجربة الشعرية ، من أشعارها الرفيع والدانى ، والعميق والساذج ، والحافل بالموسيقى والخالى منها اللهم إلا العروض والقافية ، وما يحسن أن تعيه الأجيال ، وما تحسن الأجيال إن نسيته ، فلم يحسب عليه بعد أن أخفق أن يحسب له .

وليس فى ذلك مخالفة لما ورد فى أول المقال من أن للعقاد رؤيته الخاصة ، ولو تتبعنا هذه الرؤيا لقلنا إن لها زاويتى نظر متخالفتين تمام المخالفة ، كانت إحداهما تكشف له عن جوهر الشعر ، وتنير له مسالكه ، بينما كانت ثانيتهما تضنيه تحديقاً وتلمساً ، فإذا انكشف عنه هم التحديق والتلمس عاوده هم التعبير والتحبير .

كان العقاد ذا طبيعة حسية ، لا نبغى بذلك القول إنه كان ولوعاً برغبات الحس ، ولكن إنه كان يستطيع الإحساس بالأشياء ، وتبين الألوان والظلال ، وتشمم الروائح وتلمس الأشكال ، وتلك موهبة بعض الشعراء مثل جون كيتس ، وابن الرومى ، والشعراء من هذا القبيل ، يوفقون حين يعتمدون على هذه الطبيعة الحسية فى بعث الحياة فى الكائنات ، وفى إعادة خلقها خلقاً شعرياً ، بحيث يستطيعون حين ينمون هذه الطبيعة ويتعهدونها أن يصلوا إلى مستوى من الرؤية الحيوية للكون ، فكأن الكون فى تخلق مستمر وصيرورة دائمة ، بل ومزاوجة ومقاربة وتوالد . لعل من أوضح ما يعبر عن هذه الرؤية الحيوية قول الشاعر العربى إن الطبيعة تتبرج تبرج الأنثى تصدت للذكر .

وكانت هذه الرؤية الحسية إحدى زاويتى رؤيته ، وهى التى كان يتحدث بها فى أناشيد الصبوة والغرام ، ولكن العقاد وقع فى سن مبكرة ضحية لسوء فهمه لنفسه . ولو استعرنا تعبير سارتر لقلنا إنه قد وقع فى سن مبكرة ضحية لسوء النية Mauvaise Foi ، وسارتر يستعمل هذا التعبير للدلالة على لون من الكذب على

النفس يقع فيه بعض الفنانين والناس جميعاً ، ويدرس على أساس هذا الاصطلاح شخصية بودلير وشعره فى كتيب له .

لا صلة لهذا الكذب على النفس عند سارتر بالكذب الأخلاقى . فالإنسان يصنع مشروع حياته فى سن مبكرة ، إذ يختار أسلوب هذه الحياة ، ودوره فيها ويرتب أفعاله المستقبلة أو ما يطمح إليه من أفعال . وكثيراً ما يكون هذا الاختيار نابعاً من مغالاة فى تقدير النفس ، أو خطأ فى حساب الظروف ، أو تجاوز فى رؤية الإمكانيات الذاتية . فالإنسان عندئذ يصنع لنفسه مثالاً يختلف عن واقعه وقدراته ، ويحدث عندئذ نوع من الانشطار فى نفسه ، أو نوع من الصراع بين المثال والواقع .

أما المثال الذى اختاره العقاد لنفسه فهو مثال المفكر الفيلسوف ، لا المفكر الفيلسوف ناثراً فحسب ، ولكن المفكر الفيلسوف شاعراً ، وقد يكون مرجع ذلك قراءته لأبى العلاء المعرى ، والمتنبى فى سن مبكرة كما يكشف ذلك ديوانه الأول خاصة وجملة دواوينه عامة ، وقد يكون مرجع ذلك ما قرأه عن جوته فى كتاب كارلايل ، وما يبثه كارلايل من إعجاب بجوته فى معظم كتاباته .

والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، فكلاهما له طريقه وغايته ، ولكن لأمر ما استقر فى أذهان بعض الذين تلوا موجة الكلاسيكية الجديدة من الشعراء أن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفاً ، وهم قد خلطوا بين أن يكون له فلسفة كما يكون لكل مثقف حساس ذى نزعة فنية سواء أكان شاعراً أم مصوراً أم موسيقياً فلسفة ما ، وبين أن يكون فيلسوفاً ، فاتضح ذلك بنسبة كبيرة فى شعر العقاد ، وبنسبة فاضحة فى أشعار الزهاوى العراقى وغيره .

والشاعر الفيلسوف يحتاج إلى ملكة لا يحتاج إليها الشاعر الحساس . هو يحتاج إلى ملكة الرؤية الشاملة أولاً ، ثم يحتاج بعدها إلى ملكة إدراك المفارقة والمشابهة لا ، إلى ملكة إدراك التمايز وتوحد الأشياء .

لم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقاً كتلك الآفاق التى فتحتها له رؤيته الحسية ، إذ ظل تعبيره عنها مقيداً تارة بالتجريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية المأثورة ، وتارة أخرى باعتساف النظرة وتعجلها .

حين ينبع شعر العقاد من الغنائية العذبة ، وبساطة الرؤية وحسيتها ، فهو عندئذ شاعر عذب الشعر دقيق الإحساس . وقلما تستخرج لنا فلسفته شيئاً ذا بال ، ولا أريد هنا أن أخلط أو يخلط القارئ بين عالم العقاد الشعرى ، وبين مقالاته النثرية أو كتبه التى تعنى بالفكر المجرد أو الفلسفة المحض ، فذلك بحث ليس هذا محله .

وأرجو عندئذ أن نقارن مقارنة متأنية بين أبيات يسلم فيها العقاد عنانه لزاوية الرؤية الحسية ، وبين أبيات أخرى يسلم فيها عنانه لزاوية الرؤية الفكرية .

فمن أبيات الضرب الأول مثلاً قوله :

يا يوم موعدها البعيد ألا ترى شوقى إليك ، وما اشاق لمغنم
شوقى إليك يكاد يجذب لى غداً من وكره ، ويكاد يطفر من فمى
اسرع بأجنحة السماء جميعها إن لم يطعك جناح هذى الأنجم
ودع الشموس تسير فى داراتها وتخطها قبل الأوان المبرم

ومنه قوله من قصيدة عنوانها « تسلم » :

تسلم هذه الدنيا كما خلفتها عندى
وحاسبها على قرب بما تجنى على البعد
تسلم هذه الشمـ ـس التى تؤنس أو تهدى
لقد كانت هداها اللـ ـه مكساً لا من المهد
تجوب الأفق فى جهد وما تسرع بالجهد
وكانت تحجب الأنوا ر أو تبدى ، فلا تجدى
وكانت شعلة حرى من اللوعة والوجد

وأظننا نلمح نسمة الطفولة حين يسلم الشاعر حبيبته الشمس بعد عودتها إليه ،

وبعد ذلك نراه يسلمها الأطيار ، ثم الأنجم ، ثم الأزهار ، ثم ما يلبث أن يسلمها الدنيا بأسرها ، والقصيدة كلها جديرة بالقراءة والتأمل ففيها نفحة ذكية من الخيال الدافئ ولغة القلب الودود العاشق .

ومن وادى هذه القصائد كثير من قصائده فى وصف الطبيعة ، ومعظم قصائده الغزلية والعاطفية .

أما أمثلة النوع الثانى فمنها قوله :

أعطيتهم لؤلؤاً حراً فحين رأوا صغيرة منه صاحوا : أى إفلاس
وجادهم بالحصى غيرى فحين رأوا خريزة منه قالوا أكرم الناس

وحين يغلو فى التفلسف يصبح الأمر مزيجاً من الغموض والولع بالكلمات المأثورة كقوله :

النور سرى العدى النور سر الحياه
النور لب النهى النور وحى الصلاه
النور شوق الفتى النور شوق القناه
ألمحه بالروح لا ح لمح العيون الخواه
ما تبصر العين من معناه إلا أداه
هذا سبيل الهدى لا ما افتراه الهداه

أو يصبح مجرد حكمة شائعة كقوله :

لاتحسدن غنياً فى تنعمه قد يكثر المال مقرونا به الكدر
تصفو العيون إذا قلّت مواردها والماء عند ازدياد النيل يعتكر

أو نظراً إلى حكم الشعراء السابقين كقوله :

أبعد الشيب ترغب فى الصلاح وتزهد فى المدامة والملاح
فما تقوى الشيوخ سوى اضطرار كتقوى اللص بات بلا سلاح

حين يذكرنا بقول أبي العلاء :

خوادن شرب فاستراحوا إلى التقى فعيسهم نحو الرواح خوادى

— ٣ —

للعقاد لغته المتميزة بلا شك . وهى لغة مباشرة ، لا تعتمد على الإيحاء بقدر ما تلجأ إلى التحديد . وهى تنتسب إلى العربية الفصحى بأوثق رباط حرصاً على سلامة اللغة ، وبعداً عن علل الترخص .

ولو كانت الألفاظ فى الشعر رموزاً لمرموزات . تستعمل لدلالتها الإيحائية لا لدلالتها الواقعية لكانت لغة العقاد أقرب إلى لغة العلم . فهو لا يبغى بث المعنى وإثارة إيحاءاته وإنارة ظلاله بقدر ما يعنى بكشفه كشفا مبيناً واضحاً ، ولذلك فكثيراً ما يعنى العقاد بالمعنى من المعانى تفريعاً وتنويراً بحيث لا يبقى منه بقية لحدس القارئ وذكائه .

ويقول فى قصيدة عنوانها « على بحر الحياة » :

أمن نظرة الآباد والمثل الأعلى
إلى اليوم بعد اليوم والنظرة العجلى
لقد كانت الأجيال عندى قريبة
فقد عادت الساعات توسعنى ثقلا
نظرت إلى عليا الحياة أرودها
فألفيتها صفراً ، ولم أحمد السفلى
فآليت أقضيها كمن راح طافياً
على اليم لم يضرب يداً فيه أو رجلا
فإن شئت قل هذا غريق وإن تشأ
فقل سابح لم يدر أقبل أو ولى

فهنا نجد منهجاً من تتبع المعنى وتفريعه حتى لا يدع فيه بقية من بعده كما يقولون ، وهو منهج عرفناه عند ابن الرومى شاعر العقاد الأثير لديه .

واقرأ بعض أبيات قصيدته فى ذكرى « سيد درويش » ، حين يتحدث عن الفن :

إنما الفن فى الشعو ب شباب له الفدى
فيض ما زاد من شعو ر وما هام مبعدا
سورة فى عروقها يتقى بأسها العدى
لا أنين ولا طنين ولا ضجة سدى
أو نديم لشارب بالطلا قد تزودا
أو بكاء كما بكى سائل يطلب الجدى
رحم الله سيداً كان للفن سؤددا
ليت أحياءنا الألى سبقوا الموت موعدا
لحقوا — وهو فى الثرى — منه روحاً غردا
وارتأوا مثل رأيه واقتدوا مثلما اقتدى
أكبر الظن انه جاور البحر فاهتدى
مفلح من يكون أستا ذه البحر مزبدا
إنما اللحن ترجما ن عن النفس ما عدا
واصف لن ترى له عازلاً أو منفدا
هكذا كان سيد صادق الوصف مرشدا
ما سمعنا لشعب مصـ ـر على ما تعددا
واصف كان مثله مستجابا مؤكدا
كل رهط أعاره لحنه أسلم اليدا
وحباه بسره ناطق الوسم منشدا
ليس من عامل ولا عاطل راح أو غدا

أو سرى مجلجل أو فقير تجردا
أو قوى مزمجر أو ضعيف تنهدا
أو دعاء دعاه إلا عرفناه جيدا
هكذا يسمع الخليقة من يسمع الصدى

هنا نجد العقاد يفصل غاية التفصيل ، فهو لا يريد أن يقول فى الأبيات الأولى ، إلا أن الفن كرامة أدركها سيد درويش فرعى حقها ، وفى الأبيات التالية يريد أن يقول إن سيد درويش قد عبر عن كل طوائف الشعب وحالاته .

وإذا كان العقاد يستعمل اللغة هذا الاستعمال الباهر الضوء ، الحافل بالتحديدات ، فهو لا يجد حاجة إلى فنون التعبير الإيحائية كالتشبيه أو الاستعارة أو المجاز إلا فى النادر . بل هو يلجأ – بدلاً من ذلك – إلى تحديد المعنى وتتبع خطواته خطوة خطوة ، حتى فى حديث الحب والعاطفة :

قالوا اسلها ودع البكاء فإنها فى حبها ليست بذات وفاء
ومصيبتى منها اثنتان لأننى أبكى لمن لا يستحق بكائى
من كان يبكى الأوفياء فنى الأسى لمن استحق أساء بعض عزاء

ومن قصيدة أخرى بعنوان : مزج :

سميتنى باسم اللذات وبيننا عمر لعمرك أو يزيد قليلا
مزج الهوى العمرين فى جيل فلا تقديم بينهما ولا تأجيلا
ومحا الفوارق كلهن فلم يدع غير الهوى جيلاً لنا وقبيلا

ولكن ما فقده العقاد بخلو شعره تقريباً من الإيحاء عوضه بشيئين ، أولهما هذه المقدرة على الإدراك الحسى للأشكال والصور والألوان ، حيث تبدت فى بعض قصائد الطبيعة عنده ، وثانيهما بضع خطرات من الذكاء النافذ .

العقاد شاعر مرحلة الانتقال ، ففى شعره إلى جانب التأملات وأناشيد الغرام ووصف الطبيعة ما نجده فى دواوين الشعراء فى النصف الأول من القرن العشرين جميعاً من تسجيل للأحداث يصل فى بعض الأحيان إلى هاوية شعر المناسبات . ولسنا هنا بصدد الإدانة الأخلاقية ، أما الإدانة الشعرية فلا نستطيعها لأن العقاد – رغم تميزه – ليس إلا حلقة من سلسلة شعراء العرب الكبار ، يرث عنهم عيوبهم بحكم قانون سيطرة الموروث الأدبى حتى ولو حاول الشاعر الفكاك منه .

ومن الحق أن العقاد قد حاول ما أمكنه ، ونجح إلى حد كبير ، أن يتخلص من سيطرة هذا الموروث ، بل لقد هاجمه وندد به نثراً ونقداً هجوماً عنيفاً ، ودعا فى أكثر من مناسبة إلى أن يكون الشعر هو صوت الشاعر الخاص ، بل إن دعوته تلك كان لها أكبر الأثر فى الشعراء من بعده بحيث كانت من أهم المعاول التى اجتثت شعر المناسبات من التراث المرموق للشعر العربى المعاصر . ولكن يظهر أن ظروف الحياة كانت أقوى منه ، هذه الظروف التى تدعو إلى التهاون الذى ما يلبث الإنسان أن يبحث له عن تبرير إنقاذاً لكرامة نفسه أمام نفسه .

ولكننا رغم ذلك نستطيع أن نجد للعقاد ألواناً من التميز فى الموضوعات لعل أهمها الطبيعة وظواهرها .

يلتقى عند العقاد فى وصف الطبيعة شاعران أو اتجاهان ، أحدهما عربى صرف ، وهو اتجاه تجسيم الطبيعة وإحيائها كما نجده بدرجات متفاوتة عند أبى تمام ، والبحترى ، ثم عند ابن الرومى ناضجاً واضحا . وثانيهما اتجاه الفناء فى الطبيعة فناء تصوفياً نجده عند شعراء البحيرات الانجليز ووردزورث خاصة .

ودواوين العقاد الأولى أكثر احتفالاً بالطبيعة من دواوينه المتأخرة .

فى أبيات كهذه الأبيات يتحدث العقاد عن الطبيعة جملة ، فيخلع عليها صفات الأنثى :

ضحك الطبيعة فى الربيع كأنه   ضحك الغريرة فى عناق خليع
فإذا تبسم فى الخريف جبينها   أبصرت نظرة ريبة وخشوع
كالغادة الحسناء يغرب حسنها   أثناء شيب فى الشباب سريع

ويقول فى قصيدة عنوانها « النهر النائم » :

تمهل يا نسيم ولا تكدر   نعاس النهر بالهمس الضعيف
وفرّى يا طيور على الحوافى   وكفى يا غصون عن الحفيف
لعل النهر ينطق وهو غاف   بسر فيه أو حلم لطيف
ويحكى طيف هاتيك الليالى   ليالى الوصل فى عهد الخريف

يقول فى قصيدة عنوانها « العيش جميل » محاولاً أن يعكس أفراح الطبيعة على نفسه :

صفحة الجو على الزر   قاء كالخد الصقيل
لمعة الشمس كعين   لمعت نحو خليل
رجفة الزهر كجسم   هزه الشوق الدخيل
حيث يممت مروج   وعلى البعد نخيل
قل ولا تحفل بشئ   إنما العيش جميل

ومن الغريب من اهتمام العقاد بالطبيعة اهتمامه بطير السماء. وقد حاول أن يجعل الكروان بديلاً للبلبل فى أناشيد الشعراء .

فعنده أن الشعراء فى مصر يتغنون بالبلبل بينما يجب أن يتغنوا بالكروان وهو الطائر الذى يعيش فى أجواء مصر . ولسنا نعلم هل ولع العقاد بالكروان امتداد لولع الشعراء الأقدمين بالحمامة (من حمد بن ثور إلى أبى فراس) أم هو امتداد لولع وردزورث وشيللى بالقبرة والوقواق ؟

ولكننا لو تتبعنا صورة الكروان عند العقاد لوجدناها أقرب إلى النبع الأخير. فالحمامة عند الشاعر العربى ليست إلا صوتاً مسعفاً على الحزن ومذكراً بالأحباب ، وصديقاً يصطفيه الشاعر حين يفتقد الأصدقاء ، فيبكى وتبكى الحمامة معه .

أما كروان العقاد فهو مختلف فى ظلام الليل محلق مصعد فى السماء متعبد لله ، يحدو الكواكب فى سراها ، ويتحدث لغة أسمى من كل اللغات ، وفى قصيدة ثانية هو محرم على الصيد عند الشعراء أليف لعرسه ومغن خالد لا يهبط إلى الأرض .

كل هذه الأنغام نجدها فى شعر وردزورث . فالقبرة عنده منشد أثيرى يزدرى الأرض حيث تكثر الهموم . يبعث نغمات حبه لأليفته ، بل إن وردزورث يفضل القبرة على البلبل حين يقول :

« دع للبلبل غابته الظليله
فالضوء الباهر مسكنك بلا شريك » .

يقول العقاد مثلا :

بينا أقول هنا ، إذا بك من هنا فى جنح هذا الليل أبعد باعد
وودت ياكروان لو ألقيت لى صوتين منك على مكان واحد
إن كنت تشفق أن أراك فلا تزل فى مسمعى وخواطرى وقصائدى

ويقول وردزورث :

ذلك الصوت الذى طالما أنصت إليه أيام ذهابى إلى المدرسة
ذلك النداء جعلنى أنظر متحيراً فى كل اتجاه
فى العشب والشجر والماء
ولكم التمستك هائماً
خلال الغابات وفوق المروج
ولكنك ظللت أملاً
ظللت حباً ، يهفو له القلب ولا يراه

ومن قصائد العقاد فى الطير قصيدته « عش العصفور » ومن الممتع عقد مقارنة بينها وبين قصيدة شللى الشهيرة « إلى قبرة » .

- ٥

من أطرف دواوين العقاد ديوانه « عابر سبيل » كان العقاد يريد به أن يبتدع بدعاً فى الشعر العربى ، وذلك بتحويل موضوعات الحياة النثرية إلى شعر متأثراً فى ذلك بنغمة عرفها الشعر الأوروبى وبخاصة الإنجليزى .. فى أربعينات هذا القرن .

ليس الشعر مقصوراً على غرض دون غرض ، ولكنه شائع فى أمور الحياة ، فالسياق هو الذى يخلق الشعر ، لا اللفظة أو الموضوع .

كتب العقاد ديوانه ذلك متأثراً بهذه الفكرة . والفكرة فى حد ذاتها فكرة طيبة ، جديرة بأن تنتج شعراً لم تستهلكه بعد قرائح الشعراء . ونرى العقاد هنا يكتب مثلاً بعنوان « عسكرى المرور » . .

متحكم فى الراكبين وما له أبداً ركوبه
لهم المثوبة من بنا نك حين تأمر والعقوبة
مر ما بدا لك فى الطريق ورض على مهمل شعوبه
أنا ثائر أبداً وما فى ثورتى أبداً صعوبه
أنا راكب رجلى فلا أمر على ولا ضريبه
وكذاك راكب رأسه فى هذه الدنيا العجيبه

والعبرة فى هذه الأبيات – كما قصد العقاد – فى البيت الأخير . وبالمفارقة عندئذ أو بالذكاء النافذ يستطيع الشاعر أن يخلع الشاعرية على فتات الحياة النثرية .

وتلك تجربة من تجارب العقاد ، لها فضل التجربة وحسابها سلباً وإيجاباً .

وقد فطن كثير من النقاد إلى مطولات العقاد القصصية ، سواء منها ما تناول

موضوعاً واقعياً ، أو ما طمح إلى علاج المشكلات الفلسفية كقصيدة « ترجمة شيطان » .

وهذه الأعمال الفنية جديرة بلا شك بوقفة متأنية ، إذ أنها ترتفع إلى مستوى رائق من الشعر والفكر ، ولعل امتزاج العنصرين اللذين طمح العقاد إلى تحقيقهما وهما الرؤية الحسية التى كانت من طبعه ، والفلسفة التى كانت من تطبعه لم يتم له إلا فى هذه الأعمال الفنية .

وأخيراً ، فهذه بضع خطرات فى تذوق شعر العقاد ، أرجو أن تكون تحية مسعفة فى ذكرى هذا الرائد الجليل .

إيليا أبو ماضى

تبر كثير وتراب قليل

— ١ —

أحببنا الشعر فى صبانا ، فإذا بقصيدة « الطلاسم » لإيليا أبى ماضى إحدى معلقات العصر ، وكلفنا بها واستنسخناها فى كراساتنا قبل أن نعرف اقتناء الدواوين . عرفناها شذرات أول الأمر ، حتى أسعف الحظ فلممنا الشذرات بعضها إلى بعض ، واستطاع الدأب أن يقتنى القصيدة كاملة ، ولعلها هى التى نبهت الذهن إلى الصلة بين الشعر والفكر . وعرفنا منها أن الشاعر لا يغنى فحسب ، ولكنه يتأمل أيضاً . وأن الشاعر يستطيع أن يخلط غناءه وتأمله كما يختلط الجمال والذكاء فى فرائد النساء .

ومرت الأيام ودارت ، وغدت دواوين إيليا أبى ماضى طوع اليد ، وأجال جيلنا فيها عيونه ، وأفاد منها الكثير ، ولكن كثيراً من الشعر يطرح بعد اكتشافه ، إذ يأخذ الشادى منه حاجته ثم يدعه ، وتبقى منه فى ركن من أركان القلب ذكرى واهنة تنطفىء منها شرارة كل يوم أو كل عام ، ولكن أجدنى بين ليلة وأخرى ، كثيراً ما أمد يدى إلى أحد هذه الدواوين وبخاصة ديوان الجداول ، فأقرأ منها قصيدة أو قصدتين ، لا أبغى بذلك أن أسترجع زمناً مفقوداً ، أو أعود إلى صبا بعيد آفل ، ولكنى أبغى أن أستمتع ، وأتأمل فى أسلوب رجل وفكره . . رجل كشف لنا نفسه

رغم أنه أراد أن يكشف لنا عقله ، وقدم لنا الإنسان رغم أنه أراد أن يقدم لنا الحياة .

كتم إيليا أبو ماضى عنا كثيراً من تفاصيل حياته ، فنحن لا نراه شاعراً غزلاً أو شكاءً أو مسجلاً لأحداث حياته الخاصة ، وقد تكون عيونه أكثر انفتاحاً على الحياة الدائرة من حوله ، وعلى جوهر هذه الحياة لا تفصيلاتها ، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نعرفه ، وأن نتخيله إنساناً يحدثنا ونحدثه ، وفى شعره لهجة حميمة هى البساط السحرى المحدد بيننا وبينه ، وبساطة عميقة هى البساط الممدود بين شعره وبين الأجيال .

— ٢ —

ولد إيليا أبو ماضى فى عام ١٨٩١ فى لبنان ، ووفد إلى الاسكندرية فى أول القرن العشرين ، وغادرها إلى لبنان فالولايات المتحدة فى عام ١٩١١ بعد أن أصدر بها ديوان « تذكار الماضى » « لإيليا ضاهر أبو ماضى » وتوفى فى ٢٤ نوفمبر عام ١٩٥٧ عن نيّف وستين عاماً بعد أن أصدر الجزء الثانى من ديوانه ، ثم مجموعتيه « الجداول » و« الخمائل » . أما مجموعته « تبر وتراب » فقد نشرت بعد وفاته .

ولكننا نستطيع الشك فى تاريخ ميلاده . وبخاصة حين نجده يثبت فى ديوانه الأول قصائد كتبت فى أعوام ١٩٠٢ ، ١٩٠٣ ، ١٩٠٥ . فيها قدر كبير من المرانة والمقدرة اللغوية والصياغية بحيث يستبعد أن تكون نتاج صبى فى السنوات الأولى من صباه .

ويغلب على الظن أنه ولد قبل هذا التاريخ ببضع سنوات ، وأنه حين وفد على مصر عام ١٩٠١ ، كان فى السابعة عشرة من عمره أو حولها .

وعاش الشاعر الفتى فى الاسكندرية التى كان قد سبقه إليها أخ له ، وعمل بتجارة التبغ ، ومما يذكر للشاعر فى هذا الزمان أنه لم يجنح شأن كثير من أنداده إلى

الابتعاد عن واقع الحياة المصرية ، وما كان يصطرع فيها من تيارات وطنية وسياسية ، ولكنه أحب مصر أرضاً وناساً ، حتى أنه صدر ديوانه الأول بهذا الاهداء .

« اهداء الديوان : إلى الأمة المصرية »

« أيتها الأمة الودود

هذا ديوانى الذى نظمته تحت سمائك ، وبين مغانيك . أرفعه إليك لا طلباً للمثوبة ولا ابتغاء للشكر ولكن إظهاراً لما تكنه جوانحى من العطف عليك ، والتعلق بك . وهو بحمد الله لا يجمع بين دفتيه سوى ما يرضى الحق ويرضى هذا الفن الجميل . ولقد يكون لى أن أهديه إلى أحد أفرادك من ذوى الفضل جرياً على العادة ، ولكنى رأيت الجموع خيراً وأبقى » .

* * *

بهذه الكلمات الساذجة النبيلة افتتح أبو ماضى ديوانه وخط السطور الأولى من صفحة ناضرة فى ديوان الشعر العربى . ولا شك أن التأمل فى هذا الإهداء يشير إلى أن الشاعر سيتخذ له سبيلاً غير ما ألف الشعر العربى ، فهذا شاب لا يجمع فى ديوانه إلا ما يرضى الحق ويرضى هذا الفن الجميل ، ولقد كان كبار شعراء جيله يعرفون ما يرضون به الفن الجميل ، ولكنهم لا يعرفون ما يرضون به الحق . ولسنا نجد فى هذا الديوان مدحاً لأحد إلا الرثاء لأقطاب الوطنية والإصلاح فى مصر مثل محمد عبده ومصطفى كامل ، بل نجده ينفعل بالأحداث التى تمر بها مصر انفعالاً يشبه ما يجيش فى صدور من كان يطلق عليهم فى ذلك الوقت غلاة الوطنيين ، كالمنتمين إلى الحزب الوطنى وجماهير الشعب المنتفضة بالحماسة .

نشر الشيخ عبد العزيز جاويش فى مايو سنة ١٩٠٩ مقالاً عنيفاً بصحيفة اللواء بمناسبة ذكرى دنشواى ، رأت فيه الحكومة إهانة لقضاة دنشواى فقدمت الشيخ إلى المحاكمة بتهمة القذف ، وصدر الحكم وحبس الشيخ وقال أبو ماضى :

لئن حجبوك عن مقل البرايا   فما حجبوا هواك عن الصدور
وإن تك قد حبست وأنت حر   فكم فى الحبس من أسد هصور
وحسبك عطف هذا الشعب فخراً   وحسب عداك تأنيب الضمير

وبعد ذلك بشهور ثارت أزمة مد امتياز شركة قناة السويس ، وعرض الأمر على الجمعية التشريعية وانقسمت مصر بين قلة مؤيدة ضالعة مع المصالح الاستعمارية ، وكثرة رافضة معارضة ، وكان موقف الشاعر اللبنانى النازح مع هذه الكثرة التى لم تستطع أن تغلب إلا حين سفحت دم رئيس الوزراء .

منعوا الصحافة أن تبث شكاتنا   منعوا الكواكب أن تبين وتشرقا
وسعوا إلى سلب القناة فأخفقوا   سعياً ، وشاء الله ألا تخفقا
أبنى الكنانة لستم أبناءها   حتى تفوا مصر البلاء المطبقا

ولكن الشاعر يهجر مصر بعد ذلك بقليل ، مصر التى أحبها ، وشهد فيها تفتّح موهبته ، وأصدر فيها ديوانه الأول الذى لم يكتب عنه إلا أنطون الجميل ، رغم أن معظم صحف ذلك العهد كانت تحت أيدى اللبنانيين ، ويقول الشاعر بعد ذلك بسنوات قليلة فى أول ديوان أصدره بالولايات المتحدة :

الشرق تاج ، ومصر منه درته
والشرق جيش ومصر صاحب العلم
هيهات تطرف منها عين زائرها
بغير ذى أدب أو غير ذى شمم
أحنى على الحر من أم على ولد
فالحر فى مصر كالورقاء فى الحرم
مازلت والدهر تنبو عن يدى يده
حتى نبت ضلة عن أرضها قدمى

جزى الله الشاعر عن مصر ، سيدة الزمان ، الجميلة المرهقة ، جزاه عنها بأكرم ما فى السموات من شآبيب رحمة وأنفاس رضوان . فلا شك أن من أحب مصر ، فقد أحبه الله .

— ٣ —

بعد سنوات قلائل فى الولايات المتحدة أصدر ايليا أبو ماضى الجزء الثانى من ديوانه . كان ذلك فى عام ١٩١٩ ، وأبو ماضى فى التاسعة والعشرين من عمره فى رأى مؤرخيه ، وفى الخامسة والثلاثين أو حولها كما نرجح ، وهو فيه يشكو الشيب الوافد ، فيقول :

لقد صحبت شبابى واليراع معاً
أودى شبابى ، فهل أبقى على قلمى
كأنما الشعرات البيض طالعة
فى مفرقى أنجم أشرقن فى ظلم
تضاحك الشيب فى رأسى فعرض بى
ذو الشيب عند الغوانى موضع التهم
قل للتى ضحكت من لمتى عجبا
هل كان ثم شباب غير منصرم

كانت نغمة القرار فى هذا الديوان هى ادكار المواطن القديمة : مصر ولبنان ، والبكاء لها وعليهما ، وترويض النفس على الحياة فى هذا العالم الجديد ، والأمل الحلو أن تكون هذه الإقامة مثمرة مالا وتجربة . إن « أبا ماضى » فى هذا الديوان يستأنف النغمات المتناثرة فى تذكار الماضى . لقد هجا فى « تذكار الماضى » رجال الدين المفرقين بين فئات الشعب ، والجهلة المتصدرين من أصحاب السلطة ، وضعاف النفوس المتواطئين مع الاستعمار ، وهو يعود إلى هذه النغمة بين حين وآخر :

(نيويورك) يابنت البخار بنا اقصدى ... فلعلنا بالغرب ننسى المشرقا
وطن أردناه على حب العلا ... فأبى سوى أن يستكين إلى الشقا
كالعبد يخشى بعد ما أفنى الصبا ... يلهو به ساداته أن يعتقا
أوكلما جاء الزمان بمصلح ... فى أهله قالوا : طغى وتزندقا
فكأنما لم يكفه ما قد جنوا ... وكأنما لم يكفهم أن أخفقا
هذا جزاء ذوى النهى فى أمة ... أخذ الجمود على بنيها موثقا
وطن يضيق الحر ذرعاً عنده ... ونراه بالأحرار ذرعاً أضيقا
ما إن رأيت به أديباً موسراً ... فيما رأيت ولا جهولا مملقا
مشت الجهالة فيه تسحب ذيلها ... تيهاً ، وراح العلم يمشى مطرقا
أمسى وأمسى أهله فى حالة ... لو أنها تعرو الجماد لأشفقا
شعب كما شاء التخاذل والهوى ... متفرق ويكاد أن يتمزقا
لا يرتضى دين الاله موفقاً ... بين القلوب ويرتضيه مفرقا
مستضعف إن لم يصب متملقاً ... يوماً تملق أن يرى متملقا
لم يعتقد بالعلم وهو حقائق ... لكنه اعتقد التمائم والرقى
وحكومة ما إن تزحزح أحمقا ... عن رأسها حتى تولى أحمقا
بينا الأجانب يعبثون بها كما ... عبث الصبا سحراً بأغصان النقا
(بغداد) فى خطر و (مصر) رهينة ... وغداً تنال يد المطامع (جلقا)

وبهذا الديوان تطوى المرحلة الأولى من رحلة « أبى ماضى » فى أرض الشعر ، وهى بداية يستوقفنا فيها – كما سبق أن أسلفت – هذا التوجه بالشعر إلى الناس ، ويريد منهم أن يقرأوه ويحبوه ، ويحدثهم حديث الناصح الشفيق . وتلك هى البداية التى أزهرت فى دواوينه اللاحقة ، والتى نجد ترجمة إهدائها النثرى إلى لغة الشعر فى افتتاحية ديوانه « الجداول » حين يقول :

يارفيقى أنا لولا أنت ما وقعت لحنا
كنت فى سرى لما كنت وحدى أتغنى

ألبس الروض حلاه انه يوماً سيجنى
هذه أصداء روحى ، فلتكن روحك أذنا
يارفيقى أنت ان راعيت فجرى كان أسنى
وإذا طفت بكرمى زدته خصباً وأمناً
قد سكبت الخمر كى تشرب فاشرب مطمئنا
واسق من شئت كريماً لا تخف أن تتجنى
كلما أفرغت كأسى زدت فى كأسى دنا
فهى بالإنفاق تبقى وهى بالإمساك تفنى
لست منى إن حسبت الشعر ألفاظاً ووزنا
خالفت دربك دربى وانقضى ما كان منا

وقد يستوقفنا فى هذه المرحلة هذه النثرية فى أسلوبه ، وهى النثرية التى يلجئ إليها ازدحام الفكر وقلة التجربة . وستجده فى دواوينه اللاحقة يوفق فى كثير من قصائده إلى أن يجعل من هذه النثرية شعراً بما يبلور فيها من خاطرة ثاقبة أو يحكم لها من صياغة وسبك .

وربما استوقفنا فى أسلوبه هذا الولع بالمطابقة والمقابلة ، والتقسيم وردّ عجز البيت على صدره ، وتلك بقية من النزعة الخطابية فى الشعر العربى التقليدى ، وسوف نرى هذه النزعة تنضج فى شعره القادم ليستخرج منها بعضاً من الحكمة أو الفكاهة ، أو ليستوعب المعنى تفريعاً وتجلية وتنويراً .

أما تلمذته الشعرية فى هذا العهد فقد كانت لشعراء العرب الكبار ، وبخاصة المتنبى وأبى العلاء ثم لشاعر مصر الشهير آنذاك « حافظ إبراهيم » . حتى لتوشك بعض قصائده أن تكون معارضة واضحة لقصائد لحافظ فى ذات الغرض والأفق .

يفاجئنا إيليا أبو ماضى فى « الجداول » (صدر عام ١٩٢٥ بمقدمة لميخائيل نعيمة) بتحول كبير ، ولم يكد يمضى على ديوانه الثانى إلا أعوام قلائل . وكأن الشاعر قد انطلق انطلاقة السهم المشدود ، فبلغ غايات لم يكد يعرفها الشعر العربى من قبل . وقد تعزينا هذه الانطلاقة بأن نرسل سؤالا ما أظن أن أحدا قد عنى بالإجابة عنه إجابة محددة ، وهو أثر هذه السنوات التسع التى أقامها بالولايات المتحدة فى هذا التجدد المنطلق .

ولعل من فضول القول أن نذكر ان « أبا ماضى » لم يتلق تعليماً منظماً فى صباه بلبنان ومصر ، بعكس ميخائيل نعيمه ، الذى لم يهاجر إلى أمريكا إلا بعد أن ثقفته المدارس المختلفة التى تردد عليها فى لبنان وفلسطين وروسيا ، ولم نكن لنحرص على ذكر ذلك إلا لنشير إلى المقدرة الذاتية لأبى ماضى على الاستيعاب والتحصيل . ونحن لا نشك فى أنه حرص على تعلم الإنجليزية حين وصل إلى الولايات المتحدة ، لا إنجليزية البيع والشراء ، ولكن انجليزية القراءة والاطلاع . ومن الأسف أنه لم يحدثنا كثيراً عن تجربته وفصول حياته ، ولكننا نستطيع أن نتلمس هذه النقلة الواسعة فى ديوان الجداول ، وأن نعلل لها ، وأن نرد كثيراً من مظاهرها إلى الثقافة الأمريكية الشائعة فى عصره ، أو إلى لقاء هذه الثقافة بالثقافة العربية من ناحية ، وبفكرة الشاعر الشخصى وإحساسه المبكر المتميز من ناحية أخرى .

لا نريد إن نقول أن الشاعر قد فطن فى تلك السنوات إلى الدعوات الجديدة فى الأدب الأمريكى والأوروبى كالرمزية والسيريالية أو كإقدام إليوت على فرنسة القصيدة الأمريكية ، ولكن لابد أنه قد تنفس هواء الثقافة الأمريكية والتقليدية ، وعاش فى مناخها .

كانت أمريكا فى ذلك الوقت ما زالت تعيش على تراثها الأمريكى الخاص ، متمثلاً فى والت ويتمان ورالف والدو إمرسون وهنرى دافيد ثورو . كان هؤلاء الثلاثة

هم أشهر أعلام الفكر الأمريكى الذى لم يهاجر بعد إلى القارة الأوروبية لكى يفيد من جيشانها وانطلاقها ، وهم ميراث القرن التاسع عشر لأمريكا القرن العشرين .

أما والت ويتمان ، فقد كان نبياً فى هيئة شاعر ، يتحدث بتلك النبرة النبوية التى يتحدث بها أنبياء العهد القديم ووعاظ العصر الحديث . وهو نبى شعبى إن صح التعبير . مشغول بقضايا الديمقراطية والحق والعدالة . ولقد ضاقت بويتمان قيود الشعر الإنجليزى الموروث أو ضاق بها ، فآثر أسلوب الشعر الحر فى التعبير عن أفكاره وآرائه . ولابد أن نجد ملامح من والت ويتمان عند إيليا أبى ماضى .. تلك اللهجة المنطلقة فى الحديث ، والاتجاه إلى العقل أو إلى القلب عن طريق العقل . ولا شك أننا نلمح فى حديث أبى ماضى إلى قارئه فى افتتاحية ديوانه ظلالا من مطالع قصيدة ويتمان الطويلة « أغنية إلى نفسى » كما أن هذه النغمة السارية من التسوية بين الأضداد .. الخير والشر ، والفساد والطهر ، والهزيمة والنصر ، ثم هذه المصالحة العميقة بين الروح والجسم ، وهى معان يحفل بها ديوان الجداول ، كثيراً ما تتردد فى شعر ويتمان .

يقول ويتمان فى افتتاحيته :

أحتفل بنفسى ، وأتغنى بنفسى .

وكل ما أدعيه أنا عليك (أيها القارئ) أن تدعيه .

لأن كل ذرة تنتمى إلىّ تنتمى إليك .

ويقول أبو ماضى فى أول قصائد ديوان الجداول :

يا رفيقى ! أنا لولا أنت ما وقعت لحنا .

كنت فى سرى لما كنت وحدى أتغنى .

ولسنا نريد أن نتتبع تأثرات أبى ماضى بويتمان ، ولا نفع لذلك لو أردناه ، ولكننا نريد أن نقول إنه استطاع أن يعرف الروح السارية فى الموروث الأمريكى الأدبى ، وقد تكون دعوته إلى البراءة والعودة إلى الغاب فى بعض الأحيان أثراً لفكر

« ثورو » المفكر الأمريكى الداعى إلى الامتزاج بالطبيعة والحياة فى صفائها ، والتخلص من تعقيدات الأنظمة الحديثة وجورها على فردية الأفراد واستقلالهم النفسى .

يرى بعض المؤرخين أن شعراء المهجر الأمريكى الشمالى لم يتأثروا قط بالثقافة الأمريكية . وقد أكد ذلك ميخائيل نعيمه فى حديث له إلى الدكتورين إحسان عباس ويوسف نجم مؤلفى كتاب « الشعر العربى فى المهجر » ولكن القضية فى رأيى هى مدى التأثر وعمقه . أما مداه فلا أحد يزعم أنهم كانوا متابعين متابعة جادة للحياة الثقافية فى تلك البلاد خلال الثلاثين أو الأربعين عاماً التى عاش معظمهم فيها بحيث يتلمسون كل بادرة من التجديد ، ويطلعون على كل أثر هام من آثار الفكر . ولكن لابد أن الرياح العامة الشاملة للثقافة الأمريكية قد مستهم ، خاصة ، وقد عاش أعلامهم فى إحدى العاصمتين الثقافيتين فى أمريكا ، نيويورك وبوسطن . ولابد أنهم كانوا يقرأون الصحف والمجلات ، ويلتقون ببعض المثقفين من أهل البلاد . فلعلهم عندئذ استفادوا هذا القدر الشائع من الثقافة الأمريكية التقليدية ، وإن كانوا لم يعرفوا تفاصيلها حق المعرفة كما عرفها ميخائيل نعيمه الذى تلقى فى أمريكا تعليماً جامعياً ، بعد أن درس الأدب دراسة منظمة فى فلسطين وروسيا .

— ٥ —

ديوان الجداول هو أرفع نتاج الشاعر . كتبه بين أعوام ١٩١٩ — ١٩٢٥ . وفيه توضحت المشاغل الملحة للشاعر وقال كلماته التى امتلأت بها نفسه فى تلك السنوات . وظلت منها أصداء عبر عنها فى ديوانه اللاحق « الخمائل » حتى إذا جمع الناشرون بعض قصائده التى قالها بعد عام ١٩٤٠ ، واختاروا لها عنوان « تبر وتراب » كان التراب فيها أغلب من التبر ، أو كان التبر مختفياً ناحلاً فى عروق التراب .

كتبت قصائد ديوان الجداول (فى رأينا) بين الخامسة والثلاثين والخامسة والأربعين ، وتلك هى سنى النضج الحكيم التى تتوجها المرانة والدربة . ولاشك أن

إيليا أبو ماضى كان قد استفاد فى تلك الفترة من علاقته بأقطاب الرابطة القلمية ، وسخط كما يسخطون على الطابع التقليدى للشعر العربى ، لذلك قلّ فى هذا الديوان شعر المناسبات الذى يحفل به ديواناه اللاحقان ، وأخلص الشاعر إلى أفكاره يدور حولها قصيدة إثر قصيدة ، ومحاولة بعد محاولة ، وكأنه انتهى من هذه الأفكار جملة بعد صدور الخمائل ، أو كأنه عاد بعد أن مات أو عاد للوطن معظم أصحابه من أعضاء الرابطة القلمية إلى الطابع التقليدى للشعر العربى حتى نجده يقول فى حفلة تكريم أحد الشعراء :

عادت رياض القوافى وهى حالية
وكان صوح فيها الزهر والعشب
واسترجعت دولة الأقلام نخوتها
وكان أدركها الإعياء والتعب

إن دورة الشاعرية عند « إيليا أبو ماضى » مثل قوس يبدأ بداية متواضعة لا يشفع لها إلا النوايا الطيبة ، ثم ما يلبث أن يمتد متعالياً حتى يصل إلى قمته ، فيظل فيها مدى من الزمان ، ثم يعود مرة ثانية إلى ما يشبه نقطة البداية .

ولسنا نعلم هل كان ذلك لأن سنوات نيويورك وبوسطن الخصيبة كانت قد انصرمت بوفاة جبران عام ١٩٣١ وعودة ميخائيل نعيمه بعد ذلك بعام إلى الوطن . وقد كان جبران ونعيمه هما أصلب أدباء المهجر عودا وأوسعهم ثقافة وأكثرهم اجتواءً للتقليدية العربية . وهما اللذان كتبا لإيليا أبى ماضى مقدمتى ديوانيه « ديوان أبو ماضى » ١٩١٩ ، و « الجداول » ١٩٢٥ . ولعل ذلك يشير إلى أن الشاعر يحتاج إلى بيئة تتلقى وحيه ، وأن هذه البيئة تستطيع أن تجعل الشاعر يطمح إلى تحقيق ما تطلبه منه إذا كانت بيئة مستنيرة مدركة لرسالة الشعر والشاعر . وليس المراد بالبيئة أن تكون جمعاً كبيراً من الناس . بل لقد تكون بضعة أفراد يأنس إليهم الشاعر ، ويثق بتقديرهم ، ويريد أن يتحدث إليهم بما كتب . ولعل هذه البيئة الثقافية هى ما افتقده أبو ماضى فى سنواته العشرين الأخيرة بالمهجر .

كانت صورة الشاعر عند أبى ماضى صورة مشرقة فى ديوانه الجداول ، عميقة وجميلة . كان الشاعر إنساناً له وجود شرعى معادل لوجود الحاكم أو الفيلسوف أو النبى أو القائد ، بل إنه ليغلو حتى يقول إن الله شاعر :

كم خفضنا الجناح للجاهلينا
وعذرناهم فما عذرونا
خبرونا يا أيها العاقلونا
إنما نحن معشر الشعراء يتجلى سر البنوة فينا
لو دخلتم هياكل الإلهام
وسرحتم فى عالم الأحلام
واجتليتم سر الخيال السامى
وعرفتم كما عرفنا الله لخررتم أمامنا ساجدينا
قد سقتنا الحياة كأساً دهاقاً
حسنت نكهة وطابت مذاقا
وسقينا مما شربنا الرفاقا
فتركناهم حيارى سكارى يتمنون أنهم لا يعونَ
همكُم فى الكئوس والأكواب
آه لو كان همكم فى الشراب
لطرحتم عنكم قيود التراب
وشعرتم بلذة أو عذاب هذه الخمر ليتكم تشربونا

ليس الشاعر إذن عبثا طفيليا على الحياة ، بل هو كاشف جمالها ومسدد خطاها ومتمم وجودها .

عندما أبدع هذا الكون رب العالمينا
ورأى كل الذى فيه جميلاً وثمينا

خلق الشاعر كى يخلق للناس عيونا
تبصر الحسن وتهواه حراكا وسكونا
وزمانـاً ومكـانـاً وشخوصاً وشئونـا
فارتقى الخلق وكانوا قبله لا يرتقونا
واستمر الحسن في الدنيا ودام الحب فينا

ولعل هذه الصورة للشاعر هى التى حددت له أفق الشاعر وأرضه . فالشاعر رسالة مقدسة حتى يكمل دور الإله فى الخلق . وهنا اتسع أفق « أبى ماضى » سواء فى أفكاره أو فى أسلوبه ، فهو يدعو إلى الاهتمام بجوهر الأمور أو الأشياء . وما المجد والقوة والثروة إلا أعراض زائلة . فالغنى قد يُسرق صندوق ماله ، والقوى لا يقوى على رد الريح أو الداء أو الموت ، والمجاهد لم ينل المجد إلا هبة خلعته عليه قلوب طيبة دون منّ أو أذى . ووراء هذا كله جوهر أو جواهر لعل أولاها بالتقدير هو هذه الحقيقة الحسناء التى هبطت على الإنسان من المحل الأرفع كما يقول ابن سينا ، حين فارقت النور الكلى إلى نفس الإنسان أو عقله ، والتى يولع بها أبو ماضى كما يقول فى قصيدته التى يستعير لها وزن قصيدة ابن سينا وقافيتها :

أنا لست بالحسناء أول مولع   هى مطمع الدنيا كما هى مطمعى
فاقصص على إذا عرفت حديثها   واسكن إذا حدثت عنها واخشع
ألمحتها فى صورة . أشهدتها   فى حالة ، أرأيتها فى موضع
إنى لذو نفس تهيم وإنها   لجميلة فوق الجمال الأبدع
ويزيد فى شوقى إليها أنها   كالصوت لم يسفر ولم يتقنع
فتشت جيب الفجر عنها والدجى   ومددت حتى للكواكب أصبعى
فإذا هما متحيران كلاهما   فى عاشق متحير متضعضع
وعلمت حين العلم لا يجدى الفتى   أن التى ضيعتها كانت معى

تلك هى الحقيقة الباطنة فى النفس أو الواردة إليها يوم أعطى الله هذه النفس حياتها ، فهى تستخفى فيها ، وما على الإنسان إلا أن يستبطن ذاته كى يدرك

أسرارها ، ولكن دون ذلك الاستبطان أن تصفو عين الإنسان وتنصرف عن الأعراض العابرة وهيهات . . هيهات !

ولكن هناك حقائق أخرى ظاهرة لا ينفع فيها الجدل ولا يفيد المراء . حقائق الجسد والنشوة ، والطبيعة والكائنات . وهى ليست حقائق مطلقة ، ولكنها حقائق نسبية ، يصورها كل انسان لنفسه كما يشاء :

صور فى نفوسنا كائنات ترتديها الأفعال والأشياء
رب شيء كالجوهر الفرد قد عودته الأغراض والأهواء
كل ما تقصر المدارك عنه كان مثلما الظنون تشاء

وكل هذه الحقائق ، أو الأعراض الشبيهة بالحقائق كلها تتساوى فى عين الفطن اللبيب ، إذ أن ذرة الرمل ككل الرمال ، ومن عز كمن هان ، ولعل هذه النغمة تبلغ ذروتها حين يصبح الأحياء كالموتى والأمس كالغد .

لقد كان فى أمس ماقبله وفى غده يومك المقبل
عجبت لباك على أول وفى الآخر النائح الأول
هم فى الشراب الذى نحتسى وهم فى الطعام الذى نأكل
وهم فى الهواء الذى حولنا وفى ما نقول وما نفعل
ومن حسب العيش دنيا وأخرى فذا رجل عقله أحول
قبل كبعد ، حالة وهمية أمس أنا ، يومى أنا ، وأنا غدى

إن دون الحقيقة الكبرى ألف ألف غطاء كما يقول الشاعر ، والحقائق الصغرى جارت نسبيتها على صدقها ، فليعش الإنسان إذن مطمئنا إلى حيرته ، ومطمئناً أيضاً إلى إنسانيته ، ليجن من اللذات ما ينعش به نفسه دون أن يجور على أحد ، وليمنح الشعراء على الحياة من المعانى الجميلة ما يلهمهم الخيال والحب . ولنبتسم فإن فى الأرض والسماء من التجهم ما يكفى ليثقل قلب الإنسان .

كان الأسلوب الأثير الذى اختاره أبو ماضى هو أن يصل إلى القلب عن طريق

العقل ، لذلك فإنه يعنى بتفريع المعنى وتجليته ، سواء أكان ذلك باستخراج تفاصيله أو بضرب الأمثال مستعملا التشبيه ، أو ذاكراً لنظائر تلك الحالة من الحالات الأخرى ، ولعل هذا هو دليلنا إلى ما نجده عند إيليا أبى ماضى من ولع بضرب الأمثال ، هذه الأمثال التى لا نستطيع أن نسميها قصصا ، ولكنها نوادر صغيرة مما يجرى نظيرها على ألسنة العامة والحكماء على السواء حين يريدون أن يصلوا إلى إقناع من يحدثون بفكرة من الأفكار .

من أجمل قصائد الأمثال عند أبى ماضى ، قصيدته التينة الحمقاء ، وهى تهدف إلى غرض ساذج نبيل . . إن على الكائن أن يعطى دون أن ينتظر جزاء ، فى هذا العطاء حياته :

وتينة غضة الأغصان باسقة
قالت لأترابها والصيف يحتضر
بئس القضاء الذى فى الأرض أوجدنى
عند الجمال ، وعندى غيره النظر
لأحبسن على نفسى عوارفها
وليس لى ، بل لغيرى الفئ والثمر
لذى الجناح وذى الأظفار بى وطر
وليس فى العيش لى فيما أرى وطر
إنى مفصلة ظلى على جسدى
فلا يكون به طول ولا قصر
ولست مثمرة إلا على ثقة
أن ليس يطرقنى طير ولا بشر

* * *

عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه
فازينت واكتست بالسندس الشجر

وظلت التينة الحمقاء عارية
كأنها وتد فى الأرض أو حجر
ولم يطق صاحب البستان رؤيتها
فاجتثها فهوت فى النار تستعر
من ليس يسخو بما تسخو الحياة به
فإنه أحمق بالحرص ينتحر

ومثال هذه القصيدة كثير فى شعر « أبى ماضى » وكثيراً ما ينضج ليتكون منه هيكل قصصى ، نجد مثاله فى مطولاته « الأشباح الثلاثة » و« الشاعر والملك الجائر » وغيرهما .

* * *

سيظل فضل أبى ماضى العظيم أنه أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ، وكفى بهذا فضلا . . .

علي محمود طه

الملاح التائه ...

— ١ —

لوحة حياة :

« في المنصورة ، أجمل مدن دلتا مصر ، التي يعيش اسمها في التاريخ منذ أسر فيها القديس لويس ، إبان غزوته الخائبة لمصر ، ولد علي محمود طه في عام ١٩٠٢ .

والمنصورة ترقد ناعمة بين نيل دمياط والبحر الصغير « ترعة من ترع شرق الدلتا » ، وقد كانت ذلك الزمان مقراً مزدهراً لتجارة القطن ، وفيها جالية من متمصري المهاجرين من شعوب البحر المتوسط .

ومازالت شهرة نساء المنصورة بالجمال تخايل أذهان المصريين ، وفي نسائها شقرة في الشعر ، واخضرار في العينين ، والخبثاء يقولون إن ذلك من أثر الفرنسيس .

« وأسرته على شيء من النعمة ، وتعليمه متوسط مهني ، إذ تخرج في مدرسة الفنون والصنائع ، وظل حريصاً على أن يلحق باسمه لقب « المهندس » كنوع من الوجاهة الاجتماعية ، رغم أن درجة مدرسته لا تتيح له هذا اللقب (في عرف كتاب الدواوين) إلا بمشقة بالغة ومجاملة .

« عمل موظفاً بأنحاء المنصورة ، وصاحب مجموعة من شعراء المنصورة . منهم إبراهيم ناجي « البلبل الجريح » ومحمد عبد المعطي الهمشري « عاشق الطبيعة » وصالح جودت « العازف ذي الوتر الواحد » ، وتراسل مع البلاغي والمنشيء

المعروف أحمد حسن الزيات ، الذى كان يحرر مجلة « الرسالة » ، ونشر فى مجلته بعض شعره .

* انتقل الشاعر إلى القاهرة فى أوائل الثلاثينات ، ونشر بعضاً من شعره فى مجلة « أبوللو » ، ثم أصدر ديوانه « الملاح التائه » فى عام ١٩٣٤ وعمره إثنان وثلاثون عاماً . فكان فاتحة شهرته الواسعة .

كتب عنه الدكتور طه حسين يقول :

« هو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه مازال مبتدئاً ، وهو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه فى حاجة إلى العناية باللغة وأصولها ، وتعرف أسرارها ودقائقها ، فلا ينبغى للشعراء الذين يستحقون هذا الاسم أن يكون علمهم باللغة يسيراً محدوداً ، وأنا واثق بأن شاعرنا إن عنى بلغته ونحوه وقافيته ، وتوخى ما ألف من خفة التصوير ورشاقته ودقته ، فسيكون له شأن فى تاريخ الشعر العربى الحديث .

وكان ذلك الحكم الختامى من طه حسين بعد كثير من الإطراء وقليل من المؤاخذة .

* نشر بعد هذا الديوان قصائده فى كبريات الصحف وفى صيف سنة ١٩٣٨ عبر البحر إلى أوروبا ، ورغم أن هذه السياحة الغربية كانت متأخرة ، إلا أنها أثرت فيه تأثيراً بالغاً لعل الأثر الذى يدانيه فى حياته هو أثر الشهرة الشعبية الواسعة التى لقيها حين غنى عبد الوهاب كبير المغنين فى زماننا أغنية الجندول ، ومشى المتسكعون فى حوارى القاهرة ينشدون :

« أنا من ضيع فى الأوهام عمره »

وكان ذلك فى عام ١٩٤٠ . وفى ذلك العام أيضاً أصدر على محمود طه ديوانه « ليالى الملاح التائه » ومعظمه من انعكسات سياحته الأوروبية .

* فى عام ١٩٤٢ أصدر قصيدة حوارية طويلة عنوانها « أرواح وأشباح » وكان قد أصدر قبلها مجموعة من الشعر المترجم لبعض شعراء الإنجليز والفرنسيين مع بعض التوابل النثرية بعنوان « أرواح شاردة » .

* فى عام ١٩٤٣ صدر له ديوان « زهر وخمر » ، واستوت شهرته الواسعة ورسخت .

* فى عام ١٩٤٤ أصدر مسرحية شعرية « أغنية الرياح الأربع » ، هى جديرة بأن تدرس فى نطاق نظائرها من مسرحيات شعراء الرومانتيك الإنجليز ، كشيلى وبايرون ، ولكنها لا تستطيع أن تدخل فى التراث المسرحى الأصيل .

* فى عام ١٩٤٥ صدر له ديوان « الشوق العائد » ، وأجمل قصائده هى القصيدة التى سمى الديوان باسمها .

* فى عام ١٩٤٧ صدر له ديوان « شرق وغرب » ، وكأنه الانتفاضة الواهنة للذبالة المحترقة .

* توفى الشاعر عام ١٩٤٩ ، فى السابعة والأربعين من عمره ، بعد أن ملأ الدنيا وشغل الناس زماناً ، وأتعب مقلديه من ناشئة الشعراء بفتنة موسيقاه وعالمه الموشّى . ولكن الأعوام التى تلت موته تشهد – لأمر لا ندريه – لوناً من خمول الذكر أو اضمحلاله . . . أظُلم ذلك أم عدل ؟

– ٢ –

محاولة جواب :

ينقلنى الحديث عن على محمود طه إلى جنة الصبا وبراءته ، لأرانى حدثاً يطمع أن يكون شاعراً ، فهو يحفظ ويقرأ ويقرزم ، وينقل عينه بين لزوميات أبى العلاء وسيفيات المتنبى ، فإذا استشرف عصره قرأ لشاعرين كانا فى ذلك الوقت مهوى أفئدة محبى الشعر فى مصر ، إذ كان سواهما من شعراء سائر أرض الوطن العربى عنا نائين لا نكاد نرى نتاجهم .

كنت مفتوناً بأحد هذين الشاعرين ، مجرد محب للآخر ، وكنت نقيضاً فى ذلك

لمعظم أصحابي الذين كانوا يحفظون ويقرأون ويقرزمون معي . . أما فتنتى فكانت بمحمود حسن اسماعيل ، وكان حبي لعلى محمود طه .

كان على محمود طه فى تلك الفترة قد استوفى عطاءه الشعرى . وكانت أيامه القليلة تشارف نهايتها . ورغم أنه كان فى ذلك الوقت فى حوالى الخامسة والأربعين من عمره فقد كنّا حين نقرأ شعره نتوهمه شاباً جاوز الثلاثين بقليل ، رغم أنه قال لنا ذات مرة :

فزعت لكم من وراء السقام · وقد جلل الشيب رأسى اشتعالا
وما إن بكيت الهوى والشباب ولكن بكيت العلا والرجالا

وحين جئت القاهرة من بلدتى الصغيرة قبل أن يفارق على طه الحياة بعامين ، كان مطمحى أن أرى شاعرى . وفى أحد مقاهى الجيزة القريبة من الجامعة تعرفت بأنور المعداوى رحمه الله . وكان فى ذلك الوقت ألمع النقاد الشبان ، وكانت له صحبة نعرفها بعلى محمود طه ، فرجوته أن يقدمنى إليه لأسمعه بعضاً من شعرى . وقال لى المعداوى إن على طه يتخذ له مجلساً فى أحد المقاهى الراقية فى وسط القاهرة ، ولعلى لهذا ، وأنا الصبى الريفى تهيبت اللقاء .

أما محمود حسن اسماعيل ، فقد كان يتخذ مجلسه فى المقهى نفسه دون أن أدرى ، كان يجلس وحيداً معظم وقته ، فى يده عصا غليظة ، وعيناه إحداهما خابية والأخرى مشتعلة ، وكثيراً ما يسند ذقنه إلى عصاه .

قلت لأنور : وأين محمود حسن اسماعيل ؟

فضحك ضحكة رنانة ، وأشار إلى مائدة قريبة قائلاً : « هاهوذا » ... قمنا عن مائدتنا ، واتجهنا إليه ، وبعد التعارف جلست حيياً محتشداً ، وأسمعتُ محمود بعد تنحنح واستئذان متأدب بعض ما فاضت به قريحة ابن السابعة عشرة ، وأشهد الله أن صديقى الكبير ، فيما بعد ، محمود حسن إسماعيل ، كان أكثر كثيراً من متحفظ ،

وكأنني واغل دخلت عالمه . ولكنني مع ذلك قمت عن مجلسه سعيداً ، وحكيته لرفاقي في الجامعة .

كنت أرى عندئذ في محمود حسن اسماعيل شاعراً متفجراً ، بينما أرى الصقل المحكم في شعر على طه ، وكنت أؤثر التفجر على الصقل ، والفوضى المنظمة على النظام ، ولكنني كنت أحتفظ رغم ذلك بنصف قلبي لعلي محمود طه ، ولم أكن أدري أن أصدقاء جدداً يتسللون إلى قلبي، فيزحمون على طه ، حتى فوجئت بموته في نوفمبر سنة ١٩٤٩ .

يشق عليّ نعي الشعراء ويبكيني ، بل وينفضني من أعماقي . وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه ، ولموت إبراهيم ناجي ، ولموت بدر شاكر السياب ..

وبعد البكاء تأملت مكان على محمود طه ، فوجدته قد صغر . ووجدت من زاحمه هو بلبل الشعراء الجريح إبراهيم ناجي ، الذي أسعدني الحظ بمعرفته في العام الأخير لحياته ، ثم هذه اللغة التي أصبحت أتقن القراءة بها ، والتي استطعت من خلالها أن أقرأ بعضاً من شكسبير وكيتس وشيلي وإليوت .

والآن ، أجدني في هذه الخمس عشرة سنة الأخيرة ، وقد بعدت عن هذا العالم كله ، عالم أيام الصبا ، فلست أعيد قراءة شئ منه إلا نادراً ، ولكني حين عرض عليّ الأخ سهيل إدريس أن أكتب مقدمة لمجموعة منتقاة من شعر على طه فَرِحت بعرضه ، فتلك عودة إلى لقاء الأحباء الأول . وطلبت دواوينه في مكتبي فإذا معظمها معار أو مفقود ، فطلبتها عند باعة الكتب ، فإذا بها نافدة . وتساءلت كيف لم يُعَد طبعها وقد أعيد طبع بعضها خمس مرات أو ستاً في حياته القصيرة . أيموت الشعراء عندنا بموتهم ، أم يستجيب الناشرون لما يحب القراء ويطلبون ؟ ماذا نقل على محمود طه من منطقة الشمس المشمسة إلى حافة الظل الظليل ؟ أهو تغير ذوق العصر واختلاف تلك المنطقة الغامضة الفريدة من إدراك الأمة ووجدانها وإحساسها أو ما يطلق عليه أحد النقاد Sensebility ، بحيث إنه ما كان يفتن القراء قبل

عشرين أو ثلاثين عاماً لم يعد يفتننا الآن ، أم هو شيء كامن فى شعر على محمود طه ، يجعل سيرورته وئيدة فى الزمان ؟

ولعل ما يجعل هذا السؤال ملحاً هو مدى الشهرة الواسعة التى حظى بها على محمود طه فى زمانه بحيث خسف نجمه نجوم معظم معاصريه من الشعراء . قد كان مكان الشاعر من اهتمام المجتمع فى ذلك الزمان محدوداً ، وكأن المجتمع كان يسترد ما خلعه على لات الشعر وعزّاه : شوقى وحافظ . ولكن على طه استطاع أن يتخطى الدائرة التى لم يستطع ناجى ومحمود إسماعيل وأبو شادى وصالح جودت والهمشرى أن يتخطوها . وها هى ذى الدائرة تضيق على ذكراه بعد جيل واحد من الزمان .

وثمة سؤال يولد من السؤال الأول ، وهو أين مكان على محمود طه فى حركة الشعر الحاضر؟ ولن نستطيع أن ندرك مكانه إلا إذا قسنا مدى أثره فى خلفائه من الشعراء . وعند ذلك نجد أثره ضئيلاً واهناً . فرغم كثرة مقلّديه فى زمانه إلا أن أحداً منهم لم يستطع أن يتمثله ثم ينطلق به إلى أفق جديد . فكأنه نهير شق طريقه على مهل ، ثم تسرب فى الرمل .

فلتعد إذن قراءة على محمود طه علّ هذه الأسئلة تجد جواباً .

* * *

يفجؤنا فى على محمود طه هذا الاتساع الشديد لعالمه الشعرى . فلن تذكر غرضاً من أغراض الشعر كما يراها القدماء أو المحدثون إلا ووجدت لعلى طه إسهاماً فيه أو اقتراباً منه . قل ما شئت فى المدح والرثاء والغزل ماجنه وعفيفه والوصف ظاهره وباطنه ، وقل ما شئت فى شعر التأمل أو الفلسفة أو الحكمة . ولو تجاوزت ذلك إلى الشكل لوجدت القصيدة الموحدة القافية التى تنسج على منوال القصيدة التقليدية العربية ، ثم لوجدت القصيدة الرباعية القافية والثنائية والموشحة ، ثم لوجدت القصيدة الحوارية ، وضرباً من محاولة المسرحية الشعرية . ولو تجاوزت ذلك إلى

عروض الشعر لوجدت كل أبحره ممثلة فى نتاجه الشعرى ما عدا بعض غير الدارج منها .

ولو وقفنا عند عالم اهتماماته وقفة متأنية لعجبنا كيف يستطيع شاعر بمفهومنا المعاصر أن يهتم بأن يتحدث عن امرأة ترتدى غلالة رقيقة نائمة تحت نافذتها المفتوحة فى ليالى الصيف المقمرة ، فيقول :

على خديك خمـ ـر صبابة أفرغها دنا
رحيق من جنى الفتنة لا ينضب أو يفنى
وفى نهديك طلسمان فى حلمهما افتنا
إلى كنزهما المعبود بات يعالج الردنا
أغار . أغار إن قبّـ ـل هذا الثغر أو ثنّى
ولف النهد فى لين وضم الجسد اللدنا
فإن لضوئه قلبا وإن لسحره جفنا
يصيد الموجة العذراء من أغوارها وهنا

وهو مع ذلك يحيى عيد الهجرة عاماً بعد عام :

غن بالهجرة عاماً بعد عام وادع للحق وبشر بالسلام
وترسل ياقصيدى نغماً وتنقل بين موج وغمام
صوتك الحق فلا يأخذك ما فى نواحى الأرض من بغى وذام

ويقول منشداً الهجرة فى قصيدة أخرى :

يا شرق ملء خاطر ى سحر وملء ناظرى
أوحى ليلك القديم أم رؤى الزواهر
يا شرق . أى ليلة رائعة الدياجر
نجومها خلف الغمام أعين المقادر
ترنو على جوانب السماء للمهاجر

تمد من شعاعها مثل جناح طائر
رعْيَ المحب للحبيب حف بالمخاطر
تقول . ههنا السرى . ومن هنا فحاذر

والشاعر حين يتحدث فى قصائده الوطنية فى أيام الانتفاضة التى تلت ١٩٤٥ يهاجم الإنجليز . ثم نجده يرثى سياسياً مصريا كان من أخلص أعوان الإنجليز هو أمين عثمان قائلاً :

كم شهيد فيك مهدور الدماء ... لاتراعى . أنت أم الشهداء
كل غالٍ من متاع ودم ... لك يا مصر . وما عز الفداء
قيل أودى بأمين قاتل ... كيف يودى ببنيك الأمناء
كيف يودى بفتى من خلقه ... كل معنى من سماح ووفاء
لاتقولوا طائش فى رأيه ... إنما الرأى من العذر براء
إنما الناس لهم آراؤهم ... وهم الأحرار فيها طلقاء

وعلى هذا المنوال تمضى هذه القصيدة ، ويمضى كثير غيرها من قصائده ، منفردة فى عالمها ، بعيدة الشبه بما سبقها وتلاها ، فكأن الشاعر يتخذ لكل مقام مقاله ، ويحشد لهذا المقال أهبته ، فيعد له ما يوائمه من أفكار وصور ، وما ينسجم معه من تعبير .

والحق أن على محمود طه مسجل وافر الدقة والأمانة للأحداث المصرية والعربية والعالمية ، فقد كتب قصائد عن باريس وسقوطها وعن الحرب وأهوالها وعن كل القضايا الوطنية والسياسية التى مرت بالوطن العربى . وهو يشبه شوقى فى ذلك كثيراً ، وأوضح شبه له بشوقى هو منهجه التقريرى الخطابى فى تناوله هذه الأحداث ، ودنوه فى تناولها من الأفكار الشائعة الدانية ، وحرصه على جهارة اللفظ ورنين الإيقاع ، فكأنه يريد أن يخاطب بهذه القصائد جمهوراً واسعاً ، أو كأنه ينشدها فى حفل زاخر .

هذا الجانب الاجتماعي من شعر علي محمود طه هو أخفى جوانبه ، فقد كان القراء يعرفونه بصبواته وحديثه عن معاشقه . والحق أن خُمْسىْ أشعاره على الأقل تخرج عن نطاق ذكر الصبوات والمعاشق إلى أفق القضايا السياسية والقومية والاجتماعية .

ونحن لا نستطيع أن نحاسب شاعراً على اتساع عالمه ، فتلك ميزة تُحسب له ، لا نقيصة تحسب عليه . ولكننا نطالبه حين ينسع عالمه أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم المتسع زاوية محدودة موحّدة ، وأن تكون النفس التي تتحدث عن الهجرة وعن أبطال المعارك وعن سياحة الجندول في عرض القنال نفساً متآلفة لا منقسمة . فنحن لا نستطيع أن نتحمل شاعراً يلبس لكل حالة لبوسها ، ويتخيّر لكل موضوع زاوية الرؤية التي تنسجم معه ، والتي تنسجم مع الذوق العام لجماهير الناس حين يعرضون له . وهكذا كان علي محمود طه إلى حد كبير . فهو إذا تحدث عن الصبوة والشيب هبط في الفكر رغم علو الصياغة ليقول :

وقيل كفّتْهُ عن دنيا شوارده ... بيضاء من شعرات الرأس غرّاء
لا ، يا غرامي ، وهذا الفن ملء دمي ... بالنار والصبوات الحمر مشّاء
ماأفلتت من يد غيداء عاصية ... إلا وعادت إليها وهي سمحاء

ويقول في رثائه لصديقه الشاعر محمد الهمشري :

لِمَ يا حياة ، وقد أحلّك قلبه ... لم تؤثريه هو المحب الشاكر
أخليت منه يديك حين حلاهما ... من ذلك الأدب الرفيع الباهر
لو عاش زادك من غرائب فنّه ... ما لا يشبه حسنه بنظائر

ويقول في قصيدة بعنوان « حديث قبلة » ويفجؤنا بهذه السطحية الشديدة في الإحساس ، رغم جودة الصياغة وحسن انتقاء الكلمات :

تسائلني حلوة الميسم ... متى أنت قبّلتني في فمي
تحدثت عني ، وعن قبلة ... فيا لك من كاذب ملهم
فقلت أعابثها ، بل نسيت ... وفي الثغر كانت ، وفي المعصم

فإن تنكريها ، فما حيلتى ... وها هى ذى شعلة فى دمى
سلى شفتيك ، بما حستاه ... من شفتى شاعر مغرم
ألم تغمضى عندها ناظريك ... وبالراحتين ، ألم تحتمى
هبى أنها نعمة نلتها ... ومن غير قصد ، فلا تندمى
فإن شئت أرجعتها ثانياً ... مضاعفة للفم المنعم
فقالت ، وغضت بأهدابها ... إذا كان حقاً فلا تحجم
سأغمض عينى كى لا أراك ... وما فى صنيعك من مأثم
كأنك فى الحلم قبلتنى ... فقلت : وأفديك أن تحلمى

وقد يكون هذا الاتساع فى العالم الشعرى مع تنافر زوايا الرؤية ، وهذا الحرص على الدنو من تصور عامة الناس للأشياء ورؤيتهم لها ، هما الميراث الشعرى الذى ورثه على طه من تراثنا القديم ، فصورة الشاعر المجيد فى تراثنا القديم هى صورة القائل الفصيح الذى يستطيع النظم فى شتى فنون القول ، دون أن يحس بحاجة نفسية إلى التعبير عن غرض ما من الأغراض . فهو يمدح ويرثى ويتغزل ويصف ويطلق الحِكم بنفس الدرجة من الإتقان ، وهو لا يحاسب إلا على إتقانه ، وعلى قدرته على الاندماج فى الموروث التقليدى للغرض الذى يكتب فيه . كما كانت صورة الشاعر المجيد فى تراثنا القديم هى صورة القائل الفصيح الذى يعبر عما فى نفوس الناس لا عما فى نفسه وذاته ، ويستطيع أن يصوغ خلجاتهم لا خلجاته ، بحيث يجد المستمع بداهة ما كان يفكر فيه نابضة فى كلمات الشاعر .

فهل نستطيع إذن أن نقول إن على محمود طه شاعر سلفى تقليدى ؟ لا أظننا نستطيع أن نذهب إلى هذا المدى ، فهو بلا شك شاعر يعيش فى عصره . وما أظن نصيب السلفية فيه أكبر من هذا القدر الذى أشرت إليه .

ولكن . . . ما مدى حياة على محمود طه فى عصره ؟ .

الواقع أن قياس حياة الشاعر فى عصره أمر عسير ، ولو طرحنا للمقارنة شاعرين

كشوقى وأبى العلاء المعرى لنرى مدى حياة كل منهما فى عصره لتكشفت لنا المقارنة على أن أبا العلاء المعرى كان أكثر حياة فى عصره من شوقى ، فرغم أننا نجد فى شوقى متابعة دؤوباً لأحداث العصر وشخصياته ، ونلتقط من شعره أسماء أعلام العصر وأمرائه وسادته ونابهيه ، ورغم أننا لا نكاد نجد شيئاً من ذلك قط فى شعر أبى العلاء ، فإن شعر أبى العلاء المعرى يقدم لنا النبض الحضارى لأرض الشام فى القرن الحادى عشر بأكثر مما يقدم لنا شوقى النبض الحضارى لأرض مصر فى القرن العشرين ، فهل يكون الفرق بينهما أن أحدهما عاش فى عصره ، بينما عاش الآخر مع عصره ، وأن أحدهما اندمج فيه ، بينما أشرف الآخر عليه من علٍ يرى ويسمع ويتأمل ؟

هنا لابد من الإلحاح على لون من وحدانية الشاعر ، فالشاعر فى مراحل التأمل والإحساس والإبداع ليس جزءاً من العالم ، ولكنه معادل له ، وهو لا يفنى فيه ولكنه يقف إزاءه ، وهو يستطيع عندئذ أن يحقق فرديته بل وحدانيته . وتلك درجة لم يستطعها إلا القليلون .

لا يعنى ذلك قط أن يصرف الشاعر تأمله وانفعاله عن عصره ، وأن يثوى فى عالم وهمى غير محدد فذلك فضلاً عن استحالته ، لا يصنع شاعراً قط ، ولكنه يعنى أن تكون للشاعر الرؤية النافذة المتمعنة ، ثم القدرة بعد ذلك على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات ، بحيث لا يقع تعبيره فى دائرة العادى والمبتذل ، وبحيث يكشف شعره لقارئه ، لا الجانب المألوف من التجربة الإنسانية ، بل جانباً آخر جديداً كان مستكنّاً فى أغوار الإنسان أو أغوار العصر حتى جلاه لنا هذا الشاعر .

وأظن ذلك كله يستدعى أن يكون للشاعر وجهة نظر عامة فى مشكلات الكون الكبرى ، أو بتعبير عصرى أن تكون للشاعر فلسفة ، ولا نعنى بالفلسفة هنا أن يكون الشاعر فيلسوفاً أو قارىء فلسفة ، بل أن يكون له تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءاته وتجاربه ووراثته ومزاجه ، وإذا كان لكل إنسان فلسفة بهذا المعنى ، وكان لكل شاعر فلسفته أيضاً ، فإن بعض الشعراء يهربون من أنفسهم ومن فلسفتهم

حرصاً على أن تتسع دائرة جمهورهم ، وأن يحتفظ شعرهم بصفائه الساذج الذى يستطيع أن يتوجه إلى الجماهير الساذجة . فيكون فى ذلك دمارهم . . . « الشهرة العامة هى الدمار العام » كلمة رائعة من كلمات الشاعر ريلكه .

على الشاعر أن تكون علاقته بنفسه أكثر وثوقاً وحميمية من علاقته بالعالم ، حتى يستطيع أن يعيش إزاء عصره ، لا فيه .

– ٣ –

مراحل :

يسأل كل شاعر نفسه فى مطلع حياته الشعرية ، ماذا يريد أن يقول بشعره ، وما دور الشاعر فى هذه الحياة ؟ . وكثيراً ما تتشابه أمامه السبل . فما أكثر طرق الشعر ، وبخاصة فى أدب كأدبنا العربى طويل العمر ، حافل بالنماذج من الشعراء . منهم من أفنى عمره تجويداً للصنعة ، ومنهم من أفنى عمره تصيداً للإلهام . ومنهم من عد الشعر لوناً من البراعة ، ومن عدّه لوناً من العناء .

وكثيراً ما تتوقف على إجابة الشاعر عن هذا السؤال أشياء كثيرة ، قد يكون من بينها : ماذا يقرأ الشاعر وماذا يدع ، وماذا يحب وماذا يكره ، بل كيف يسلك فى الناس ، وما يكون مظهره ، وأى قناع يرتديه (ولكل إنسان قناعه) ؟ .

ويحدث أحياناً أن تتغير الإجابة عن هذا السؤال من مرحلة إلى مرحلة فى حياة الشاعر ، فهو سؤال دائب الإلحاح والطرح إذا وهب الشاعر نفساً لا تألف السكون وتكثر التأمل فى شأن ذاتها وشأن الحياة من حولها .

وقد كان جواب على محمود طه عن هذا السؤال فى أول حياته الأدبية واضحاً فى قصيدته الفخمة « الله والشاعر » ، إذ يقول :

لا تفزعى يا أرض ، لا تفرقى   من شبح تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمى شقى   سمّوه بين الناس بالشاعر

ثم يقول :

أنا الذى قَدَّسْتَ أحزانه الشاعر الشاكى شقاء البشر
فجّرت بالرحمة ألحانه فاملأ بها يارب قلب القدر
ماالشاعر الفنان فى كونه إلا يد الرحمة من ربه
مُعَزِّىَ العالم فى حزنه وحامل الآلام عن قلبه

كانت هذه النظرة الرومانتيكية هى جواب الشاعر الأول ، ومنها انطلق على محمود طه فى ديوانه « الملاح التائه » وبها كاشف الناس بشعره ، وقدم لهم صوتاً رومانتيكياً ينبع من الجو العام الذى ساد الشرق العربى فى عشريناته وثلاثيناته ، بتأثير التغير الذى أصاب الحياة العربية ، إذ وجدت نفس الظروف التى نشأت منها الرومانتيكية الأوروبية من هجرة للمدن وبدايات للتعليم العام الذى تنمو معه الفردية ، واتساع للطبقة المتوسطة ، وتفكير فى التصنيع أو تحقيق لبعضه . كما وجدت نفس الظواهر الروحية من حملة على العقل وإيثار للخيال .

ومن الحق أن معظم مظاهر التعبير عن الرومانتيكية فى بلادنا العربية كانت أصداء للرومانتيكية الأوروبية . فالمنفلوطى مثلاً الذى أبكى كل قلب مع « ماجدولين » من بغداد إلى تطوان كما قال أحد النقاد ، كان معرِّباً صائغاً لبعض الآثار الأوروبية ، وأبو شادى وناجى وأبو شبكة كانوا شديدى التأثر بما قرأوه فى أدب الغرب ، والزيات المنشىء والبلاغى وصديق على طه كان مترجماً لبعض آثار الرومانتيكيين الأوروبيين ، وهو الذى أقرأ على طه بعض مترجماته ، وهو الذى حضه على تعلم الفرنسية .

ولكن هذا التأثر لا يستطيع أن ينفى أن البيئة العربية كانت ممهدة للموجة الرومانتيكية ، وأن هذه الموجة لذلك كان عنصر الأصالة فيها واضحاً ، فإذا كانت قد بدأت تقليداً فقد استطاعت أن تكون بعد فترة وجيزة اتجاهاً رئيسياً ، بل استطاعت أن تكون هى الاتجاه الرئيسى فى أدبنا العربى فى تلك الفترة .

وعلى طه لم يكن رائداً لهذا الاتجاه ، ولكنه كان أكثر شعرائه صقلا ، وكأنه أحس بغريزته الاجتماعية أن هذا الاتجاه هو اتجاه المرحلة . ومن هنا فإن ديوانه « الملاح التائه » دون دواوينه اللاحقة ، صورة من أروع صور الاتجاه الرومانسى .

ففى قصيدة مثل قصيدة « النشيد » نستطيع أن نلمس أصداء من ليالى دى موسّيه التى ترجمت إلى العربية فى وقت مبكر ، ولكننا لا نخطىء أصالتها الرومانتيكية . وفى قصيدة « الأمسية الحزينة » . . . يقدم لنا صورة حياته قائلاً :

آوى إلى جنبات الصخر منفرداً
أبكى لأمسية مرّت وليلات
قد غيّرتنا الليالى بعدها سِيَراً
وخلفتنا العوادى بعض أشتات

* * *

يا طول ما نغمت للصخر أناتى
وشدَّ ما رجّعت للموت آهاتى
يا للبحيرة من يرتاد شاطئها
ومن يسرّ إلى الوادى مناجاتى
ومن يعيد لنا أطياف ليلتها
وما غنمنا عليها من أويقات
وحلوة فى حفافيها وقد عبثت
يد الصبا بحواشيها الموشاة
يضمنا باسق فى الشط منفرد
ضم الشتيتين فى علياء جنات
وللقلوب أحاديث يحاوبها
تناوح الطير فى ظل الخميلات

وحين يحدثنا عن البحيرة فى المقطع الذى أوردته لا نملك إلا أن نذكر بحيرة « لامرتين » ، لا تعسفاً ، فنحن نعرف أن الشاعر كان جاراً لبحيرة المنزلة إحدى بحيرات دلتا مصر ، ولكن فرق بين أن يجاور إنسان بحيرة من البحيرات ، وأن يجعل منها عشاً لغرامه وموطئاً لذكراه .

وما أكثر الأوصاف التى تطالعنا فى قصيدة مثل « صخرة الملتقى » والتى لا تكوّن إلا نموذج الشاعر الرومانتيكى ، فهو :

.... الغريب فى تيه النا (م) ئى كئيب الفؤاد والنظرات

....

صحراء الحياة ، كم همت فيها شارد الفكر تائه الخطوات
ظللتنى الحياة منفرد النف (م) س أبث المحيط حرَّ شكاتى
أنا فوق المحيط كالطائر التا ئه يعلو موائج الملحمات

....

أنا ذاك الشادى الذى نسلت ريـ (م) ـش جناحيه هبة العاصفات
أنا ذاك الشريد فى صحراء الـ (م) ـعيش ضل السبيل فى الفلوات
أنا قيثارة جفتها الليالى فى زوايا النسيان والغفلات

ويصور الشاعر نفسه فى قصيدة من « رمال المصيف » فيقول :

إذا أقبل الليل ياحيرتى تفقدت فى الشط حوريتى
وعدت كئيباً إلى غرفتى أراعى الكواكب من شرفتى
وأشعل بالوجد سيجارتى فلاالبدر حبب لى سهرتى
ولاالبحر هدأ من ثورتى وحيداً تسامرنى فكرتى

هذه الصورة الشخصية جديرة بأن تستوقفنا ، فلو كانت بالريشة واللون لوجدنا فيها نموذجاً شائعاً للشاعر الرومانتيكى .

ولننظر فى قصيدة « انتظار » هذا اللقاء العاطفى الرومانتيكى ، إذ يلتقى المحبان

فيظلهما الصمت الرهيب ، ويظلان صامتين حتى تحين ساعة الوداع ، فيتوادعان وقد أمسك كل منهما يد صاحبه ، والدمع يهمل من عيونهما :

أقبلت بالبسمات تملأ خاطرى
سحراً ، وأملأ من جمالك ناظرى
وأظلنا الصمت الرهيب ونحن فى
شك من الدنيا وحلم ساحر
حتى إذا حان الرحيل هتفت بى
فوقفت واستبقت خطاك نواظرى
وصرخت بالليل المودع باكيا
ويداك تمسك بى وأنت مغادرى

وصدر ديوان « الملاح التائه » عام ١٩٣٤ ، وهذه هى الصورة التى يقدمها عن شاعره ، وهذه هى الصورة التى اختارها الشاعر لنفسه ، أو الإجابة التى أجاب بها عن السؤال الذى خايله .

وبين الديوان الأول والثانى ست سنوات ، فقد صدر ديوانه الثانى « ليالى الملاح التائه » فى عام ١٩٤٠ ، بعد سياحة الشاعر القصيرة لعامين متواليين فى صيف أوروبا . ولقاء الشرق بأوروبا أحد المحاور الهامة فى أدبنا العربى الحديث ، فهو الذى أنتج « أوديب » لطه حسين ، و « سندباد عصرى » لحسين فوزى ، و « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، وغيرها من أعمال هامة فى أدبنا الحديث .

لقاء الشرق بأوروبا تجربة قد تعصف بالشرقى فتفقده مواطئ قدميه ، وقد تفتح عينيه على رؤية جديدة لواقعه ، وقد تعيده إلى بلاده أشد إيغالاً فى تقديس سلفه وعبادة أجداده .

وأوربا أوجه كثيرة ، فيها الثقافة والحضارة ، وفيها الموسيقى والفن ، وفيها الرسم

والتصوير ، وفيها التقدم الصناعى والتكنولوجى ، وفيها جمال الطبيعة ، وفيها أخيراً سهولة العلاقات بين الرجل والمرأة .

ومن سوء الحظ أن على محمود طه حين زار أوربا عام ١٩٣٨ لم يكد يفطن إلى أن هذه السنة كانت سنة تجمع نذر الحرب العالمية الثانية ، وقمة النزاع بين المذاهب والآراء . ولم يعرف من أوربا إلا مناظر بحيرة كومو وزورق الجندول فى عرض البحر ، وخمر الراين المعتقة ، وهبنا تسامحنا فى أن لا يعرف صراع الفلسفات والآراء ، فهل نتسامح فى أن يجهل صراع المذاهب الفنية بين السيريالية والواقعية والرمزية ، وأن لا يلتمس أسماء كانت فى ذلك الوقت تطوّف بأوروبا شرقاً وغرباً مثل فرويد وبيكاسو وبرجسون وشو وغيرهم ؟ .

لعل مما قاد على محمود طه إلى هذا المزلق فى مواجهته لأوروبا أنه لم يتلق فى صباه ومطالع شبابه تعليماً منظماً ، فهو ينظر إلى الأدب والأدباء كظواهر منفردة لا تيارات حضارية وفكرية لها أصولها وامتداداتها فى تربة المجتمع وفى عروق السياسة والاقتصاد والفلسفة والتاريخ . ولعله اختار فى تعبيره عن أوروبا دور السائح المتلذذ بما يراه ، إجابة أخرى لنفسه عن دور الشاعر ، فما الشاعر إلا معبر عن الحسن ، وليس حسن أشد إغراء بالتعبير من حسن النساء وجمال الطبيعة .

ولعل مما قاده أيضاً إلى هذا المزلق الخطير أنه انتقل إثر صدور ديوانه إلى طبقة اجتماعية وجيهة تتكون من كبار محررى الصحف ، وبعض السياسيين المحترفين ، وهذه الطبقة المنعزلة بطبعها ضيقة الثقافة ، مؤثرة لتسطيح الأمور ، شديدة الولع بالثرثرة عن النساء والخمر والمتعة . فكأنه كان يستجيب لما تراه تلك الطبقة وتطلبه فى شاعرها وفنانها .

وقد كان من شأن هذه النغمة التى امتلأ بها ديوان « ليالى الملاح التائه » أن تفتح للشاعر طريقاً إلى قلب عامة القراء ، ولا غرو فهو يستجيب لخيالهم المكبوت فى تصوره للعلاقات السائبة بين الرجل والمرأة ، ويوازى فى تلبية غرائزهم لوناً من

أحلام اليقظة الجنسية التى كثيراً ما تخايل النفوس المراهقة مهما يختلف عمرها ، مادامت قد ثبتت فى وعيها عند حدود المراهقة .

ونحن لا نستطيع أن نعترض أن يتخذ شاعر من اللذة موضوعاً له ، ولكن وصف اللذة وحدها لا يكفى ، كما أن وصف الألم وحده لا يكفى ، بل ينبغى أن ينضاف إليهما لون من التعمق ونفوذ النظرة ، بحيث تصبح اللذة فلسفة ومذهباً فى الحياة .

وديوان « ليالى الملاح التائه » يستطيع فى بعض قصائده أن يتجاوز مجرد الوصف إلى ابتداع وجهة النظر . . ولكن ذلك قليل فيه .

ومن الغريب أن الشاعر فى هذا الديوان قد غيّر صورته الشخصية من صورة الشاعر الرومانتيكى التى سبق أن رسمها لنفسه فى ديوان « الملاح التائه » إلى صورة الشاعر ذى الصبوات والمعاشق أو الشاعر المفلوت :

ويك ! لا تنظرى إلى قدحى نظرات الغريب واقتربى
شفتاك النديتان به فيهما روح ذلك الحبَب
شهد المنتشى بخمرهما أن هذا الرحيق من عنبى

ربّ ليل مر أفنيناه ضمّاً وعناقا
وأدرنا من حديث الحب خمراً نتساقى
فى طريق ضرب الزهر حواليه نطاقا
وتجلى البدر فيه ، وصفا الجو وراقا

قلت لى والحياء يصبغ خديك : أنار تمشى بها أم دماء
ملء عينيك يا فتى الشرق أحلام سكارى وصبوة واشتهاء
وعلى ثغرك المشوق ابتسام ضرّجته الأشواق والأهواء
أوحقاً دنياك زهر وخمر وغوان فواتن وضناء
قلت : يا فتنة الصبا حفلت دنيا ك بالحب والمنى والأغانى

ما أثارت حرارة الجسد المشتا ق إلا مــسـارة الحرمــان
إن أجسادنا معابر أروا (م) ح إلى كل رائع فنان
أنا أهوى روحية العالم المنظور ، لكن بالجسم والوجدان

هذه الصورة هى الصورة التى ارتضاها الشاعر لنفسه ، حتى قضى آخر أيامه . وازدادت عنده وضوحاً وجلاء كلما ازداد ترحيب دائرة أصحابه وقرائه بها حتى وصلت عنده إلى مرحلة الزهو المسرف بقدرته على العشق وبتعدد معاشقه ، كما فى قصيدة « اعتراف » فى ديوان « زهر وخمر » .

ولكن شيئاً آخر كان يخايل الشاعر ، وبخاصة بعد أن ارتبط بالسياسة . وأصبح قريباً من الوفد ، وهو أن يكون شاعر مصر الأول كما كان شوقى إبان حياته ، يرثى كبراءها ويسجل أحداثها ، ويناجى أحلامها على المستوى السياسى .

وفى هذا المجال كتب على طه كثيراً من قصائده ، لعل أجدرها بالبقاء قصائده عن فلسطين .

لقد مات الشاعر الرومانتيكى فى عام ١٩٣٨ ليحل محله الشاعر المتعشق الذى يكتب فى بعض الأحيان عن اهتمامات الجماهير السياسية . وكلا الدورين متكامل ينبع من وجهة نظر واحدة . فالشاعر يريد أن يكون فى وسط الحياة العامة ، قريباً من اهتمام الناس . ولابد عندئذ من اللعب على الأوتار التى ترضيهم وتقترب من فكرهم ووجدانهم .

وأخيراً ، لقد أثرت كثيراً من الأسئلة أو هى فى الحق سؤال يلد سؤلاً لينشق عن سؤال جديد ، فهل وفقت فى الجواب عنها ؟
ذلك لك ، أيها القارئ .

المنحنى الشخصى فى حياة أبى العلاء المعرى

ما شكا أبو العلاء الآفة إلا لمحاً ، وغاية ما قاله عنها نثراً مما ينطوى على التشكى هو ذلك التعبير الكريم المترفع « وأنا مستطيع بغيرى » ، أما فى الشعر فقد كشف بعض بثه حين روى أن عاهته هى أول سجونه ، تتقدم فى ذلك لزومه بيته ، وكون نفسه فى جسمه الخبيث . ولا أريد بذلك أن أقرر أن هذين الخاطرين وحدهما هما كل ما روى لأبى العلاء من سوانح فى هذا السبيل ، ولكن تجدر الإشارة إلى أن النبرة تختلف بلا شك بين هذين الخاطرين اللذين أشرت إليهما ، وبين قوله :

وبصير الأقوام مثلى أعمى فهلموا فى حندس نتلاطم

او قوله :

أنا أعمى فكيف أهدى إلى النهج والناس كلهم عميان
والعصا للضرير خير من القائد فيه الفجور والعصيان

فإن أبا العلاء فى هذه الأبيات وسواها لا يأسى لنفسه ، ولا يتحزن عليها ، ولكنه يتأمل فى قصور الذهن البشرى بعامة .

المتنبى . . والمعرى

ولم يكن أبو العلاء على أى حال ممن يبالغون فى التأسى على أنفسهم ، فقد كانت الكرامة عنده هى مناط شخصيته وملاك أمره فى قوله وفعله .

وأبو العلاء ملمح فريد من ملامح التراث العربى . ولو أردنا إجمال خطى تطوره

الفى لقلنا إنه نشأ كما ينشأ الشعراء ، حافظاً راوياً لعيون الشعر العربى مفتوناً كناشئة زمانه بذلك الشاعر الذى هبط أرض الشعر العربى كالزوبعة ، فملأ الدنيا وشغل الناس .

وأغلب ظنى أن فتنة أبى العلاء بالمتنبى لم تكن بشاعريته وأسلوبه فحسب ، بل كانت بحياته القلقة العاصفة أيضاً «كأن الريح تحته يصرفها يميناً أو شمالاً» . وربما كان معاصرو أبى العلاء يعرفون عن وقائع حياة المتنبى أكثر مما نعرف ، فقد كان العهد به قريباً ، وكانت أصداء فعاله ومواقفه مازالت تتردد فى نواحى حلب التى عاش فيها زمناً . وربما كان معاصرو أبى العلاء أيضاً لا يختلفون فى نوازع المتنبى الدينية والسياسية كما نختلف نحن الآن ، فننسبه حيناً إلى العلوية أو القرمطية أو غيرهما . فلقد كانوا على الأرجح يدركون ما كان يعنيه أبو الطيب بقوله فى رثاء جدته :

ولو لم تكونى بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كونك لى أما

وكانوا يدركون – على الأرجح كذلك – من هم قومه أولئك الذين بهم فخر كل من نطق الضاد وغوث الجانى والطريد . وكانوا يعرفون – ربما – ما ذلك « الحق » الذى يعنيه ويعقد العزم على طلبه فى قوله :

سأطلب حقى بالقنا ومشايخ كأنهم من طول ما التثموا مرد

كان أبو الطيب يريد أن يصنع من حياته مجداً من أمجاد الأفعال ، لا من أمجاد الأقوال ، وكان يتخذ المقال سبيلاً إلى التميز حتى ينفتح له باب الإمارة والملك ، وهو قد طلبهما بالخروج والانتقاض على الدولة الكائنة فى شبابه ، ثم طلبهما بالتقرب إلى الدولة الكائنة فى شيخوخته ، وكأنه قد طامنت الأيام من غلوائه ، وأقنعته كما تقنع معظم الطموحين أن الغايات تبرر الوسائل ، حتى لقد أصبح يرى أن أخلاق التسامح والرضا من خدعة الطبع اللئيم .

ولا شك أن أبا العلاء قد تأثر فى شبابه لا بشعر المتنبى فحسب ، بل باندفاعة نفسه العاصفة . ومَنْ ذلك الذى يقرأ المتنبى فى شبابه ولا يقع فى أسره ذوقاً وروحاً ،

إن للمتنبى فتنة كفتنة الحب الأول ، فهو يخيل لقارئه أن كل مطمح فى الحياة دان قريب ما دامت لك القوة التى تجتوى العاطفة ، والبأس الذى ينكر العطف ، وما عطف أو عاطفة يسبغان على « أهيل » هذا الزمان وغيره من الأزمان ، إذا كان أعلمهم فدماً وأحزمهم وغداً وأكرمهم كلباً وأبصرهم أعمى وأسهدهم فهداً وأشجعهم قرداً (وما زاد كاتب المقال فى هذه الأوصاف القاسية كلها على المتنبى حرفاً واحداً) !

وتطالعنا فى صفحات « سقط الزند » أولى مجموعتى أبى العلاء أبيات كثيرة متنبية المنبع ، وما أخال إلا أن أبا العلاء كان ينكر ما فيها من استعلاء وإسراف لو رويت له فى شيخوخته الحكيمة المتطامنة ، ولا نستشهد هنا بمطلعه المأثور « ألا فى سبيل المجد ما أنا فاعل » ، فذلك المطلع أشهر من أن نذكره ، ولنذكر أبياتاً أخرى له كثيرة ، فيها ما هو أكثر غلواً فى الخيلاء من ذلك المطلع المحظوظ .

يقول أبو العلاء :

أفوق البدر يوضع لى مهاد   أم الجوزاء تحت يدى وساد
قنعت ، فخلت أن البدر دونى   وسيان التقنع والجهاد

ويقول :

ورائى أمام والأمام وراء   إذا أنا لم تكبرنى الكبراء
بأى لسان ذامنى متجاهل   علىَّ . وخفق الريح فىَّ ثناء
تكلم بالقول المضلل حاسد   وكل كلام الحاسدين هراء
ومَنْ هو حتى يُحمل النطقُ عن فمى   إليه ، ويمشى بيننا السفراء
ومُذ قال إن ابن اللئيمة شاعر   ذوو الجهل مات الشعر والشعراء
أتمشى القوافى تحت غير لوائنا   ونحن على قوالها أمراء

وأى عظيم راب أهل بلادنا
فإنا على تغييره قدراء
وما سلبتنا العز قط قبيلة
ولا بات منا فيهم أسراء
ولا سار فى عرض السماوة بارق
وليس له من قومنا خفراء
ولسنا بفقرى يا طغام إليكم
وأنتم إلى معروفنا فقراء

ولا شك أن الأبيات السالفة ستستوقف قارئ أبى العلاء الذى ألفه فى مجموعته الشعرية الثانية « اللزوميات » .. وربما رأى فيها المتنبى أكثر مما يرى أبا العلاء . وما ظنك بشاعر يقول عن خصمه « ابن اللئيمة » . ويصف القوم الذين يبغضهم بالطغام ، وتلك كلمة مما أحب المتنبى أن يصف به الناس جميعاً ، وربما حلا لهذا القارئ الذى ألف أبا العلاء أن يرفع فى وجه هذه الأبيات أبياته الجليلة المتواضعة :

يزورنى الناس ، هذا أرضه يَمَن
من البلاد ، وهذا أرضه الطَّبَس[1]
قالوا سمعنا حديثاً عنك أعجبنا
لا يبعد الله إلا معشراً لَبَسوا
يبغون منى معنى لست أحسنه
فإن صدقت عرتهم أوجه عُبُسُ
ماذا تريدون ، لا مال تيسر لى
فيستماح ، ولا علم فيقتبس
إنى الشقى بأنى لا أطيق لكم
معونة ، وصروف الدهر تحتبس

(١) الطبس : خراسان أو مدينة بها .

بل لقد يحلو لهذا القارئ الألف لشعر أبي العلاء في لزومياته أن يخرج من عالم الأبيات الأولى المقعقع إلى هذا النغم الواهن بما يشيع فيه من شعور مرهف منكسر، وحزن هادئ ممتد.

* * *

متى أدرك هذا الشعور المرهف المنكسر، وهذا الحزن الهادئ الممتد روح الشاعر، فمال به عن ظل المتنبي إلى ظل نفسه، وعكف عندئذ على هذه النفس يتأملها فيمعن في التأمل حتى تنكشف له، فإذا هي نفس زاهدة متوحدة، قانعة بجهدها في الوصول إلى حالٍ من الصفاء والتنزه عن الغرض في القول وعن الغرض من النعيم.

لقد نجم عن هذا الاختلاف في حال أبي العلاء النفسية تباين ذو ثلاث شعب بين صدر حياته وبين منتصفها وآخرها.

* تباين أسلوباه في الحياة، فتوقف عن الرحلة إلى المدن الإسلامية في الشام وغيره من الأقطار، واعتكف في بيته إلا أن يزوره طلاب علمه.

* وتباين أسلوبه الشعري، فأصبح هذا الأسلوب الذي نعرفه، مليئاً بالمحسنات، غنياً بالإحالات إلى الثقافة العربية الكلاسيكية من نحو وفقه وفلك وتاريخ.. لم يعد أسلوبه تقليداً للمتنبي في جهارته وقوة موسيقاه، بل أصبح استمداداً من ذاته بما فيها من ثراء لغوي وثقافي واسع ممتد.

* وتباين عالمه الشعري، فأصبح الموت أو ما يدور قرب معنى الموت هو عالمه الأثير.

وهكذا كانت اللزوميات ثمرة هذا التحول الغريب!

« في بغداد »:

يقول لنا القدماء إن أبا العلاء ظل في بغداد سنة وتسعة أشهر، ويختلفون في تقدير حفاوة بغداد به.

يقول ابن القفطى صاحب كتاب « إنباه الرواة على أنباء النحاة » : « واشتهر ذكره ببغداد – وقرئ عليه كتابه « سقط الزند » ، واجتمع بالشريفين الرضى والمرتضى ، ولدى أبي أحمد ، وشهدا بفضله وفطنته وذكائه ... وحضر خزانة الكتب التى بيد عبد السلام البصرى ، وعرض عليه أسماءها ، فلم يستغرب فيها شيئاً لم يره بدور العلم بطرابلس سوى ديوان « تيم اللات » فاستعاره منه ! » .

ومما ذكره القفطى نعرف أن أبا العلاء لقى الكرامة فى بغداد ، وأن علماءها فطنوا إلى ذكائه وبديهته وفضله ، بينما يحدثنا رواة آخرون عن موقف تعيس له فى حضرة الشريف المرتضى ، لقى فيه ذلاً ومهانة .

يقول ياقوت الحموى فى كتابه « إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب » :

وكان أبو العلاء يتعصب للمتنبى ، ويزعم أنه أشعر المحدثين ، وكان المرتضى يبغض المتنبى ويتعصب عليه ، فجرى يوماً بحضرته ذكر المتنبى والمرتضى ، فقال المعرى : لو لم يكن للمتنبى من الشعر إلا قوله : « لك يا منازل فى القلوب منازل » لكفاه فضلاً ، فغضب المرتضى ، وأمر فسحب برجله ، وأخرج من مجلسه ، وقال لمن بحضرته :

أتدرون أى شئ أراد هذا الأعمى بذكر هذه القصيدة ، فإن للمتنبى ما هو أجود منها لم يذكرها ، فقيل « النقيب السيد أعرف » ، فقال : « أراد قوله فى هذه القصيدة :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص   فهى الشهادة لى بأنّى كامل

وتنتهى قصة ياقوت ، ويغلب على الظن أن ياقوتاً سمعها فرواها وأنها من تزيد الرواة ومجالس المتظرفين ، لكى يحكوا بها عن ذكاء الرجلين : أبى العلاء المعرى والشريف المرتضى ، ولا يغيبن عن بالنا أن بين المعرى وياقوت مئتى عام ، وأن مؤلفاً لم يشر إلى هذه القصة قبل ياقوت .

ومما يدحض هذه القصة دحضاً أن المعرى لم يحفظ لبغداد بعد أن غادرها إلا

أجمل الذكريات ، وذلك واضح فى رسالة له إلى خاله حين عودته إلى بغداد .

« ورعاية الله شاملة لمن عرفته ببغداد ، فلقد أفردونى بحسن المعاملة ، وأثنوا علىَّ فى الغيبة ، وأكرمونى دون النظراء والطبقة ، ولما آنسوا تشميرى للرحيل ، وأحسوا تأهبى للظعن ، أظهروا كسوف بال ، وقالوا من جميل كل مقال ، وتلفعوا من الأسف ببرد قشيب ، وذرفت عيون أشياخ شيب . . . الخ . . »

بل إن أبا العلاء يأسى فى غير موضع من شعره ورسائله على تركه بغداد ، فيقول فى إحدى الرسائل :

« ولما فاتنى المقام بحيث اخترت ، أجمعت على انفراد يجعلنى كالظبى فى الكناس ، ويقطع ما بينى وبين الناس إلا من وصلنى الله به وصل الذراع باليد ، والليلة بالغد ...» .

لقد كانت الإقامة فى بغداد هى مبتغاه ، ولقى فيها من التكريم أبلغه وأوفاه ، فمن الذى زاده عنها ؟ .

ولماذا آثر الشاعر المنصرم الشباب العزلة أسلوب حياة ، والموت موضوع شعر ، حين عاد من بغداد إلى معرة النعمان ؟ .

* * *

يحدثنا أصحاب المدرسة الشخصانية فى الفلسفة ، الذين يتمثلون فى مونييه وتابعيه عما يسمونه المنحنى النفسى فى حياة الإنسان .

والمنحنى النفسى هو انتقال الشخص إثر تجربة حادة من نقيض إلى نقيض .. من ولع بالحياة إلى الزهد فيها أو من تكاسل إلى حمية ونشاط ، أو من تفاؤل مطلق إلى تشاؤم سابغ ، ولو ضربنا مثلاً ببوذا كما تروى عنه الكتب لقلنا إنه كان أميراً لاهياً بنعيمه حتى فوجئ برؤية قصور الحياة فى تجلياته كالفقر والمرض والشيخوخة إذ خرج يوماً من قصر أبيه ، وكم من قصص فى حياة الصوفية المسلمين كابراهيم بن أدهم ورابعة العدوية وغيرهما تدور فى هذا المدار .

إن الحجب لتتكشف فجأة ، ويتجلى للإنسان طريق آخر غير طريقه ، يدعوه للمسير فيه ، فكأن هذه التجربة الحادة العيانية أو العقلية تهز نفسه هزاً .

فما هى التجربة التى حولت أبا العلاء من رجل له فى الدنيا نصيب إلى رجل زاهد فى نصيبه من الدنيا . ومن تلميذ مقلد للمتنبى فى جهارته وعنفوانه إلى حكيم منكسر النفس خفيض الصوت ؟

* * *

ليست زيارة بغداد بذاتها هى الباعث على هذا التحول ، فهى بذاتها زيارة لمدينة مسلمة تتألق فيها الحضارة كزيارته لطرابلس الشام أو حلب ، وقد تكون بغداد أجل شأناً وأحفل بالعلم من سواها من الحواضر ، فهى عندئذ قصبة ملك الإسلام والمسلمين ، ولكن أبا العلاء نفسه — وقد عهدناه صادقاً — يحدثنا أنه لم يعرف فيها ما يزيد كثيراً عما عرفه .

وقد يقول قائل إن موت أمه حين وصل إلى الشام هو تجربته المصيرية . ولكن هل كان أبو العلاء ساذج النفس حتى لا يدرك أن الموت قدر لا يرد ، وبخاصة وقد كان فى الأربعين ، وكانت أمه عندئذ على أرجح الفروض تقترب من الستين أو تجاوزها ؟ .

فأبو العلاء إذن حين قارب الأربعين لم يزدد علماً بشئ ، لا باللغة التى أتقنها ، ولا النحو الذى أحاط به ، ولا المذاهب الدينية والفلسفية التى تأمل فيها فأطال التأمل . والتجربة المصيرية التى غيرت حياته إذن ليست تجربة فكرية ، ولكنها تجربة شخصية .

وقراءة شعر أبى العلاء فى اللزوميات تفتح لنا باب الظن واسعاً . ولنقرأ هذا البيت :

ظن الحياة عروساً خلقها حسن وإنما هى غول خلقها شرس

ولنحاول أن نقرأ بقليل من التعديل :

ظن العروس حياة خلقها حسن وإنما هى غول خلقها شرس

وعندئذ قد ينفتح لنا سبيل من القول ، نمضى معه فى قراءة شعر أبى العلاء عن المرأة ، ونتوقف عند أبيات كثيرة لا تحصى يجعل الدنيا فيها عروساً . فهى تسوم زوجها ، وهو الإنسان بعامة ، سوء العذاب . وهى لا ترعى عهداً ولا تحفظ وداً ، وجميع قولها وفعلها كذب وخداع .

يقول أبو العلاء :

مـــهـــجتى ضـــد يحاربنى أنـا منى فكيف أحترس
إنما دنـــيـــاك غـــانـــيـــة لم يهنىء زوجها العرس

وأرجو أن تستعين بهذا النهج الإبدالى الذى اقترحناه لتقرأ البيت هكذا ، وإن خالفت العروض :

إنما الـغـانـية مثل الدنيا لم يهنئ زوجها العرس

ويبدو لى عندئذ أن أبا العلاء عرف المرأة فى بغداد عاشقاً ، وفكر فى أن يتزوج ، ولكن بدت له أحوال آثر معها السلامة من كل ذلك ، ودخل فى عزلته الشاملة ، ولنقرأ هذا البيت فى ضوء ما افترضناه من قبل :

وزوجك أيها الدنيا تمنى طلاقك قبل أن يقع المسيس

يبدو لنا أبا العلاء فى حديثه عن المرأة فى اللزوميات عاشقاً مهزوماً ، قنع من الدنيا بأدنى نصيب ، وقطع صلته بالحياة ، فى توالدها وتكاثرها ، حين آثر أن لا يجنى على أحد كما جنى أبوه عليه .

وحين يرفض الإنسان توالد الحياة وتكاثرها ، فكأنه يرفض الحياة جملة وتفصيلاً .

* * *

أبو حيان التوحيدى

الأديب الذى أحرق كتبه

من أوجع الصفحات التى حفظها لنا ياقوت الرومى فى معجم أدبائه تلك الرسالة التى وجهها شيخ أدباء زمانه « أبو حيان التوحيدى » إلى صاحبه القاضى أبى سهل على بن محمد ، حين نمى إلى هذا الصديق عزم أبى حيان على إحراق كتبه ، فكتب إليه لائماً ، وكان رد لومه تلك الرسالة :

كان أبو حيان قد أوفى على نهاية العمر ، بعد أن خاض رحلة السنين شقياً مجهداً ، فقد كان أول ما وهبت له الحياة طفولة تفتقد حنان الأم ، وتفيض بضنك الرزق ، ثم أنفق شبابه وحيداً لا يجد له : ولداً نجيباً ، وصديقاً حبيباً ، وصاحباً قريباً ، وتابعاً أديباً ، ورئيسا منيباً ، واحترف حرفة من أكثر الحرف إثارة للملل وإرهاقاً للبصر ، وتلك هى حرفة الوراقة ، أو نسخ الكتب للأدباء والمتأدبين ، وقد يكون ذلك الذى طلب منه نسخ كتاب من الكتب جاهلاً أو مدعياً ، أو واحداً من أهل الثراء والوجاهة الذين يظنون أن وجاهتهم لا تكتمل إلا باقتناء الكتب واكتناز نفائس التصانيف .

وكان من البدهى أن يلوذ أبو حيان - كعادة أدباء زمانه - بأهل الوجاهة الاجتماعية مادحاً أو نديماً ، ولكن يظهر أن أديبنا كان سيئ المظهر حاد الطبع ، فلم ينل من هؤلاء الوجهاء إلا الزراية والعناء . وكان أثقلها وطأة عليه وجيهين اشتهرا بالأدب وبرعا فى الحفظ والرواية ، وهما ابن العميد والصاحب بن عباد .

وظلت الحياة تعطى أبا حيان قليلاً وتمنعه كثيراً حتى بلغ التسعين ، فنظر وراءه عندئذ فى سخط ، واستخار الله – كما يقول – أياماً وليالى ، حتى أوحى إليه فى المنام بما بعث راقد العزم ، وأجد فاتر النية وأحيا ميت الرأى .. وعندئذ أعلن عن نيته ، فتلقى رسالة صديقه العاتبة اللائمة .

وردّ أبو حيان على صديقه برسالة طويلة ، تنبض مرارة وحزناً ، يشرح فيها ما استقر عليه رأيه ، وينفض فيها بثه وحزنه ، ويؤكد فيها عزمه النافذ .

ويقول أبو حيان فى مطلع الرسالة إن كتبه تلك قد حوت من أصناف العلم سره وعلانيته ، ولعله يقصد بالسر فنون الفلسفة ، وبالعلانية فنون الأدب . وأما الفلسفة أو الحكمة فلا جدوى منها . إذا أنه لم يجد من يتحلى بحقيقة هذه العلوم راغباً ، وأما الجانب الممثل للعلانية فى كتبه فهو لم يجد من يحرص عليه طالباً ، فكان الناس عنده لا يريدون حكمة تنير عقولهم أو أدباً يحسن أذواقهم .

* **أبو حيان يحاكم نفسه :**

ويحاكم أبو حيان نفسه فى آخر أيامه سائلاً إياها لم آثرت الكتابة على غيرها من الحرف ، ويكون جوابه دون مواربة أنه كتب كتبه طلباً للشهرة بين الناس ، وليكون له عندهم جاه ومال . وذلك مطلب زائف ، وإن كان لم يتحقق ، ثم يميل إلى قضية « الخلود الأدبى » بلغتنا نحن ، فيرى غير موارب أن الأجيال القادمة لن تعبأ به ، وبخاصة إذا قاسها على الأجيال التى عاصرها وعاصرته :

« وشق على أن أدعها (أى كتبه) لقوم يتلاعبون بها ، ويدنسون عرضى إذا نظروا فيها ، فإن قلت لم تسمهم بسوء الظن ، فجوابى أن عيانى منهم فى الحياة هو الذى يحقق ظنى بهم بعد المات ، وكيف أتركها لأناس جاورتهم فما صح لى من أحدهم وداد ، ولا ظهر لى من إنسان منهم حفاظ ، ولقد اضطررت بينهم بعد الشهرة والمعرفة فى أوقات كثيرة إلى أكل الخضر فى الصحراء ، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة ، وإلى بيع الدين والمروءة ، وإلى تعاطى الرياء بالسمعة والنفاق ، وإلى ما لا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم » .

ويكشف لنا أبو حيان فى هذه الرسالة عن طائفة سبقته من الأدباء والمفكرين الذين أدركوا إخفاق سعيهم نحو المعرفة ، وضنوا بثمرات قرائحهم أن تلقى أمام دهماء الفكر ، تعبث بها ، وتتشدق بما فيها دون فهم أو خلوص نية ، فأحرقوا كتبهم أو غسلوها بالماء أو دفنوها فى باطن الأرض قبل أن يفارقوا الحياة !

فمن هؤلاء أبو عمرو بن العلاء الذى دفن كتبه فى باطن الأرض فلم يوجد لها أثر .

ومنهم داود الطائى الذى كان يقال له تاج الأمة ، إذ طرح كتبه فى البحر ، وقال يناجيها : نعم الدليل كنت ، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناء وذهول ، وبلاء وخمول .

فكأن داود كان يكتب كتبه بحثاً عن ذات نفسه ، وطلباً لخلاصها من حيرتها ، فلما استقرت وأصابها اليقين ، لم تصبح لهذه الكتب جدوى . ومن هؤلاء المتخلصين من ذنب الكتابة قبل أن يفارقوا الدنيا أبو سليمان الدارانى الذى جمع كتبه فى فرن وأحرقها ، ثم قال :

« والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك » .

ومنهم أيضاً سفيان الثورى العالم الفقيه ، وأبو سعيد السيرافى العالم النحوى الذى يسميه أبو حيان « سيد العلماء » .

*** لماذا أحرق ؟**

من حسن حظنا أن أبا حيان حين أحرق كتبه ، لم يحرق – إذا كان قد فعل حقاً – إلا ما تأخر زمنه منها أى ما كتبه فى العشرين عاماً الأخيرة من عمره ، أما كتبه الأخرى فقد حفظتها الرواة وتناقلتها من بعدهم الأجيال ، حتى بقيت صفحاتها لتجيب لنا عن سؤال نلقيه ونحاول أن نجيب عنه ، فما أكثر الكتاب والأدباء فى شتى العصور والأمم الذين يحسون فى أواسط العمر أو أخرياته أن سعيهم كان عبثاً ، ويتمنون لو عاد عمرهم إلى بدئه ، فاختاروا لهم نهجاً مختلفاً .

وكتب أبى حيان فى معظمها شبيه باليوميات ، وفيها كثير من أدب الاعتراف ،

فكتابه الرائع « الامتاع والمؤانسة » هو ثمرة أربعين ليلة من السمر ، كان فيها أبو حيان ينادم أحد وزراء عصره ، ويفيده علم الأدب ومذاهب الفكر ، بينما يجرى كتابه « الإشارات الإلهية » مجرى الخواطر والتأملات الصوفية والخلقية . أما كتابه « مثالب الوزيرين » فهو أشبه بمقالة طويلة فى هجاء الصاحب بن عباد وابن العميد ، وحكاية ما كان بينهما من نوادر وتغامز وجفوة .

وهكذا يتضح لنا الهيكل النفسى لأبى حيان ، وهو هيكل ليس غريباً عن هياكل المثقفين كما ألفتها الحضارة فى زمنه ، بل ألفتها الحضارة العربية الكلاسيكية بشكل عام . فقد كان دأب المثقف إذا آنس فى نفسه نبوغاً وتميزاً أن يسعى إلى بلاط أمير أو وزير ، ويقيد نفسه بخدمته إما مادحاً أو نديماً ، وكذلك كان أبو حيان حين استوثق من موهبته ، فألقاه بلاط إلى بلاط . ورمته حاشية إلى أخرى .

ولكن أبا حيان حين دخل إلى مهنة النديم لم يفطن إلى أصولها ، وهبه رزق من العلم أوفره وأفضله ، ومن الرواية أوثقها وأدقها ، ومن الفلسفة أنفذها . فلن يرفع كل ذلك مكانته عن مكانة النديم ، وللنديم بعد ذلك شروط كان يفتقدها ، لعل من أولها طيب المنظر بحيث لا تؤذى سحنته عينى الوزير . وذلك حظ افتقده أبو حيان .

ولعل من هذه الشروط أيضاً القدرة على الجرى وراء وساوس الوزير أو الأمير من الجد إلى الهزل أو من الهزل إلى الجد . ولم تكن فكاهة أبى حيان كما عرفناها إلا لوناً من السخرية الذكية الجارحة .

ولعل أبا حيان كان يدرك ذلك كله ، ولذلك فقد قصد أول الأمر الوزراء الذين عرفوا الأدب ، ظناً منه أنهم سيعاملونه معاملة الند والنظير ، ولكنهم كانوا أقسى عليه من الوزراء الخلص ، فقد كان « دأب هؤلاء الوزراء الأدباء أن يثبتوا له علمهم لا أن يفيدوا من علمه . وقد عهد إليه أحدهم بدور « الناسخ » . أو « الوراق » ضناً منه عليه بدور النديم الرفيق فى حرفة الأدب . ومازال الأدباء فى كل مكان وزمان

مبتلين بأشباه الأدباء من أهل السلطة ، الذين تتوزع سلوكهم نحو الأدباء الخلص نوازع مختلفة من الإعجاب والحسد والحب والكره .

« محاورة مع ابن عباد :

يحكى لنا أبو حيان فى « مثالب الوزيرين » محاورة طريفة بينه وبين ابن عباد قال ابن عباد يوماً « فى لحظة صفو » :

– من أين لك هذا الكلام المفوف (الرقيق) المشوف (الناصع) الذى تكتب به إلى فى الوقت بعد الوقت ؟

فقال أبو حيان (منافقاً) :

– وكيف لا يكون كما وصف مولانا ، وأنا أقطف ثمار رسائله وأستقى من قليب (بئر) علمه ، وأرد ساحل بحره .

(وتنمر الصاحب ، وانقلب من النقيض إلى النقيض) وقال :

– كذبت وفجرت لا أم لك ، كلامى فى السماء وكلامك فى السماد .

« ليس وحده :

لم يكن أبو حيان وحده فى هذا العناء الذى عاناه بين حكام زمانه ، فما أكثر ما تذكرنى مواجده بمواجد شاعر من أكبر شعراء العربية ، وكان مثله مفتقراً إلى خصال النديم ، وشكا الحياة مثل شكواه وذلك هو الشاعر ابن الرومى .

عاش ابن الرومى قبل أبى حيان بحوالى مائة عام ، ولكن الدهر كان لكليهما كالدهر والناس كالناس . ولنذكر أبياته فى محمد بن عبد الله بن طاهر :

قد بلينا فى دهرنا بملوك أدباء – علمتهم – شعراء
أن أجدنا فى مدحهم حسدونا فحرمنا منهم ثواب الثناء
أوأسأنا فى مدحهم أنبونا وهجوا شعرنا أشد هجاء
قد أقاموا نفوسهم لذوى (م) المدح مقام الأنداد والنظراء

* ماذا أرادوا . . وماذا لقوا ؟

لقد أراد الأدباء الستر والوفر عند ممدوحيهم ، وهكذا كان دأب الأديب العربى ، ورزق بعضهم من الجد ما استطاع به أن يلصق نفسه بالحاشية ، فمضى فى طريقه مطمئناً برزقه ، مجوداً صنعته ، كاتماً ما بنفسه لكى يرضى نفس ممدوحه . وضاقت البلاطات ببعضهم فشكا وأعول ، ولكنه لم يطمح إلى إدراك سر المأساة ، وهى أنه طلب من الدنيا بالأدب ما يطلب منها بغيره . بل إن ابن الرومى ليكشف لنا فى أبيات واضحة القصد عن بعض ما يدور فى خواجه ، إذ يجد الأدب وسيلة إلى الغنى كغيره من الوسائل ، وهو يلوم نفسه أو زمنه لأنه حرم حقه من الغنى رغم سعيه الحثيث إليه :

أترانى دون الألى بلغوا الآ ... مال من شرطة ومن كتاب
وتجار مثل البهائم فازوا ... بالمنى فى النفوس والأحباب
ويظلون فى المناعم واللذا ... ت بين الكواعب الأتراب
لم أكن دون مالكى هذه الأملاك ... لو أنصف الزمان المحابى

ولكن ما بالنا ننحى باللائمة على أبى حيان وابن الرومى ، بل وعلى العصر كله . أفما كان الأجدر بنا أن نتمهل قليلاً وننظر فى عصرنا الحاضر ، هذا العصر الذى يزعم أدباؤه انتماءهم إلى جماهير الناس وبسطائهم ، والذى يتردد فيه الحديث غير منقطع حول مكانة الأدب ومكانة الأديب . ألا يجدر بنا أن ننظر بعين الفطنة النافذة لكى نقول مع الشاعر إن الدهر كالدهر والناس كالناس ، وقد ننتظر أديباً يحدثنا حين يوغل به العمر أنه . . سيحرق كتبه !

البـــاب الثانــــــى

شاعر الشمال

عاشق محيي الدين وفاطمة

. . . أما محيي الدين ، فهو محيي الدين بن عربي ، المتصوف الشاعر الفيلسوف ، وأما فاطمة أو فطومة ، فهى الاسم الذى اختاره شاعر الشمال رمزاً للحقيقة كما اختار ابن عربى من قبل اسم « النظام » ليدل به على معبودته الخالدة .

وأما شاعر الشمال ، ذاك الذى نتحدث عنه ، فهو أكبر شعراء اسكندنافيا الغنائيين فى العصر الحديث ، الشاعر جونار أكيلوف . .

ولد جونار أكيلوف فى عام ١٩٠٧ ، وما كاد يجاوز عشرين سنة من عمره حتى أصبح تابعاً خالصاً مخلصاً فى الشعر والفكر للشيخ العظيم محيي الدين بن عربى الذى سبقه إلى الحياة والخلود بما يزيد عن سبعة قرون .

وكان لقاء محيي الدين بن عربى وأكيلوف تلميذه السويدى فى المكتبة الملكية بلندن ، وعلى صفحات ديوان محيي الدين « ترجمان الأشواق » ، الذى قرأه أكيلوف بالعربية إذ كان يعرفها بعض المعرفة كدارس للغات الشرقية بجامعة « أوبسالا » بالسويد مستكمل لها فى مدرسة اللغات الشرقية بلندن ، وحين أعيت أكيلوف الحيلة أن يفهم بعض الأبيات استعان بالترجمة الرائعة التى نقل فيها الأستاذ نيكولسون ابن عربى إلى الإنجليزية .

وما كاد أكيلوف يتم فهم ديوان ابن عربى ، حتى أصبح أسيراً له ، وحتى أولع بتتبع ابن عربى فى شتى ما عثر عليه من كتب المتصوف العظيم وهو يحدثنا فى مقدمة ديوانه الأول الذى اختار له العنوان العربى « ديوان » أن ذهنه كان مشغولاً عندئذ بما

يتناثر فى أجواء أوربا من حديث عن الرمزية والسيريالية كصيغتين فنيتين تطلقان العنان للخيال والأحلام ، وأنه لم يحسن فهم هذين الاتجاهين إلا بعد أن قرأ ابن عربى ، وأدرك أنه كان الشاعر العالمى السباق إلى الرمزية والسيريالية معا . ولعل الشاعر السويدى أراد أن يعبر عن وفائه لأستاذه حين اختار لابن عربى كلمة من مقدمة ديوانه « ترجمان الأشواق » ليصدر بها ديوانه الأول :

« **فكل اسم أذكره فى هذا الجزء فعنها أكنى .**
وكل دار أندبها فدارها أعنى » . .

* **بين النظام . . وفاطمه**

ان ابن عربى يشير فى مقدمة ديوانه وهو الصوفى المتجرد للحب الإلهى الكامل ، إلى حبه لامرأة تدعى « النظام » .

والقصة كما يرويها ابن عربى نفسه تقول : نزل بمكة حاجاً وطالباً لليقين والمعرفة ، وله من العمر ثمانية وثلاثون عاماً . والتقى هناك بجماعة من فضلاء العلماء ، كان بينهم الشيخ العالم الإمام مكين الدين زاهر بن رستم الأصفهانى ، وكان لهذا الشيخ بنت عذراء تسمى بالنظام وتلقب بعين الشمس والبها . . « ساحرة الطرف عراقية الظرف ، إن أسهبت أتعبت ، وإن أوجزت أعجزت ، وإن أفصحت أوضحت ، ولولا النفوس الضعيفة السريعة الأمراض السيئة الأغراض ، لأخذت فى شرح ما أودع الله تعالى فى خلقها من الحسن ، وفى خلقها الذى هو روضة المزن ، فقلدناها من نظمنا فى هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق . وعبارات الغزل الرائعة ، ولم أبلغ فى ذلك بعض ما تجده النفس ويثيره الأنس من كريم ودها . . الخ . »

وقد تصدى ابن عربى نفسه لشرح ديوانه بعد ذلك ، فكتب كتابه « ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق » وغلا فى تأويل أبياته الغزلية حتى يصرفها عن الغزل بالأنثى إلى الغزل بالحقيقة المطلقة . وكان ذلك بعد أن لامه بعض شيوخ حلب على ميله إلى الغزل ، وهو الصوفى المتجرد . وبذلك ترك لنا ابن عربى مشكلة أدبية

وفنية يتبارى فى الجواب عنها المفسرون والنقاد ، ومعظمهم – للأسف ، أوروبيون أو مسلمون – غير عرب .

– هل الفتاة المسماة بالنظام حقيقة عاشت وتنفست أم هى وقصتها من خيال ابن عربى الفنى ؟

– وهل كان لقاء ابن عربى بها لقاء بين عاشق ومعشوقة ، أم هو لقاء بين شاعر وموضوع ، يستطيع الشاعر من خلال خياله أن يجد وحى هذا الموضوع فى نفسه ، كما كان الحال بين دانتى وبياتريس مثلا . فلعل ابن عربى رأى النظام رؤية عابرة فى مرة أو مرتين ، ثم ما لبث أن أسقط عليها كل ما يجيش بنفسه من وجد ذائب ، وحس ملتهب ؟ .

وأياً كان الأمر بين ابن عربى والنظام ، فقد كان تأثر تلميذه السويدى به تأثراً بالغاً ، فهو لم يكن من أصحاب الصبوات والوله بالنساء ، ولكن صبوته ووله كانا يتجهان إلى الحقيقة المطلقة ، وقد اختار هذه الحقيقة المطلقة رمزاً نسائياً كأستاذه الصوفى المسلم القديم المتجدد . فسماها فاطمة ، أو كما يكتبها بلغته فطومة .

أما هو فقد اختار لنفسه اسم « حبيب » .

فى أحلامى سمعت صوتاً
هل تحب هذه الزهرة ، يا حبيب
أم ورقة من أوراقها
عندئذ وقعت فى حيرة
فقد كان هذا السؤال الملغز هو سؤال حياتى
هل أفضل الجزء على الكل
أو الكل على الجزء
لا ، انى أريد كليهما
جزء الكل ، والكل
وألا يكون فى هذا الاختيار أى تناقض

هو إذن « حبيب » ، أو عاشق للحقيقة على درب ابن عربي ، أما « نظامه » فهي فطومة .

لم تكن الشمس أو القمر أو النجوم
هي التي منحتني النور
ولكن الظلمة ، ونور الحب داخلي
وشفاعاته التي اخترقت جسمي
وكأنني كنت، لا أحد
وأنت ، يا فطومة ، أعطيت روحي ظلا
حين منحتني مصباحاً فضياً
وأنت تمضين عني

أما آخر قصته مع فاطمة ، فهي مثبتة في قصيدته « ختام حكاية فطومة » .

حبيب ! حبيبي ، هل نلتقي لديك أو لدى
كان ذلك هو صدى صوتها الساحر في الليل .
نلتقي لديك ، كان ذلك صدى جوابه الساحر.
وتجولا ثانية في خلال الليل ، بعيداً عن المدينة
بعيداً عن أطراف المدينة ، وتجاوزا واحات الحدائق حتى وصلا إلى قلب الليل
وبزغ الفجر الأحمر ، أمامهما على الطريق
وأضاع الفجر نفسه في الرمال ، في الشمس التي صعدت خارج الليل
وأصبح القمر شاحباً ، وألقت الشمس ظلالاً أكثر دكنة
وحين غربت جاءا إلى مكانها ، في الليل
واختفت كل الطرقات . وأغفيا بجوار بعضهما البعض
ودونه كان لا يبين شيء من ظلها ولكن حين غيرا وضعهما كما يفعل العشاق
كان شيئ ما لا يبين تحت ظله
وهكذا أصبح الليل نهاراً ، وأصبح النهار ليلاً

* **العاشق الشرقى**

ولقد عاش أكيلوف حوالى سبعة وستين عاماً قضاها عاشقاً مشرقياً ، خالص النفس لعشق الحقيقة كما تلمسها كبار الصوفية المسلمون ، إذ قاده محيي الدين بن عربى إلى قراءة بعض أجلائهم من شعراء الفرس والترك مثل جلال الدين الرومى وفضولى وغيرهما .

يقول الشاعر الإنجليزى المتأمرك الكبير « أودن » فى مقدمته للترجمة الإنجليزية لديوان أكيلوف إن هناك أوجه شبه كثيرة بين هذا الشاعر وبين الشاعر اليونانى الاسكندرى العظيم كونستانتين كفافيس . فلقد أنكر كل منهما واقعه بأبعاده الزمنية والمكانية ، وخلق لنفسه واقعاً ثقافياً يعيش فيه فكره ويستمد منه شعره ، ويتنفس فيه احساسه .

أما كفافيس فقد اختار زمن الحضارة البيزنطية ، بما فيه من صراع بين المسيحية والوثنية ، وبين الفكر والحس ، بينما اختار أكيلوف نفسه زمن الصراع بين المسلمين والصليبيين ، واختار لنفسه إسماً عثر عليه فى بعض حوليات ذلك الزمان ، وكان اسم أمير من أمراء الحدود بين العرب والروم ، هو الأمير الذى يعرفه تاريخ الحروب الصليبية باسم ديجينس اكريتاس . فقد ولد عربياً . ثم ما لبث أن أسره الروم — وكانوا أخواله -- فأرغموه على اعتناق المسيحية . فلما ثبت عندهم أنه ما يزال على ولائه لأبوته سجنوه حتى كف بصره من العذاب والوهن ، ومات شيخاً كسير القلب .

وهكذا كان أكيلوف موزعاً كذلك بين اسمين يختارهما لنفسه وشعره ، فهو ديجينس اكريتاس الذى يريد أن يخلع من نفسه هذا الاسم ، وأن يعرف باسمه العربى « حبيب » ، وهو يتغنى فى نبرة شرقية لا يكاد يعرفها الروح الغربى المعاصر ، فكان الحب عنده عطاء وبذلا وخضوعا :

أيتها السيدة الثرية فى كل شئ
فى العفة ، واللاعفة

الثرية فى الجمال
فى الرفقة ، والتوحد
لماذا تنكرين نفسك فى هيئة متسولة
جالسة على الرصيف
مادة يديك
لك قد أعطيت
العملة الفضية التى كانت لك
مختفية تحت العملة النحاسية
التى كانت لى

فى آخر ديوان لأكيلوف يعود الشاعر إلى وحيه الأول محيي الدين ، وإلى محبوبته النظام ، أو الحقيقة الكلية ، فيكتب لها قصيدة متعددة المقاطع بعنوان « عالى نظام » ، نقتطع منها بعضاً لننقله إلى العربية لعلنا نستطيع من خلاله أن نحب محيي الدين ونقدره قدره كما أحبه هذا المسافر الغريب فى تراثنا الصوفى القديم :

الشباب يرقصون ويدقون ساقاً بساق
والفتيات يغطين وجوههن كل بنقابها
كل من الفريقين يعبر عن رغبته بطريقته
وهى رغبة متبادلة بينهم
أما أنت ، فتبقين خارج مجال الحصول
تبقين أنت . . الواحدة المفردة

* * *

عيد بشراى
جاء فى يوم محنتى
لنتم

كل منا بمفرده
وكلينا متقاربان
حديثنا على الطريق
بين أرض الماء وأرض العطش
يجعلنى أتذكر الأيام المزهرة فى شبابى

* * *

لقد قلت لنفسى
بعد خمسين عاماً ، من مراجعة النفس والشك
لقد أصبحت عاجزاً كطائر أزغب
أعيد تذكير نفسى بالطريق الممتد
عين بئرى . . نعم . . ولا . .
وكيف قدنا إبلنا صاعدة هابطة على التل
وكيف أشعلت لها النار بقدح الأحجار
وبالأعواد التى ورثتها من شجرة اللاشىء
وبحك عود من هذه بعود من تلك

المرأة التي كرهت شكسبير

يختلط حبنا لبعض أعلام الفكر الإنسانى بالموجدة التى تصل أحياناً إلى مشارف الكراهية ، وذلك حين نتمنى لو كانوا أفضل مما هم خلقاً ، أو أغزر إنسانية ، أو أشد إيماناً بالتطابق بين الكفر والسلوك .

نتمنى مثلا لو كان أبو نواس أسلم سيرة وأكرم فى الحياة نهجاً ، أو كان دانتى أبعد عن الحفيظة والحقد على مخالفيه فى الرأى . أو كان ديستويفسكى أقل إقبالاً على المقامرة . ولكن شكسبير يكاد يفلت من ذلك النطاق كله ، لأننا لا نكاد نعرف عن حياته الخاصة أو آرائه الخاصة شيئاً . فنحن حين نطالع سيرته أمام سيرة حياة أحد أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة ، الذى يرقى بجده وذكائه إلى أن يصبح شاعراً مسرحياً مرموقاً فى زمانه ، وليست هناك شبهة نقيصة إلا ما حكته سجلات قرينه « ستراتفورد » على نهر « آفون » من أن ابنته الكبرى سجلت بعد تسجيل زواجه بخمسة أشهر . وذلك أمر قد نجد له شتى المعاذير .

أما معاصروه فقد حكوا أنه كان رجلاً حسن العشرة طيب القلب . فهم لم يحكوا عن بدوات أو سوانح رأى مما ينسب إلى العباقرة ، ولا حكوا عن انفلات أو تطرف فى السلوك مما ينسب إلى الشعراء .

ولعل هذا هو ما أغرى كثيراً من النقاد أن ينكروا أن يكون الرجل الذى عاش تحت اسم وليم شكسبير ، المؤلف الموثوق به لهذه المسرحيات السبع والثلاثين ، وهى المسرحيات التى استوعبت خبرة الإنسانية وحساسيتها وذكاءها ، بل وشذرات من

تاريخها القديم أيضاً ، وكيف يكون هذا الشخص التى توشك فصول حياته وفصول دراسته المنظمة أيضاً أن تكون أليق بنكرة من نكرات البشر ، هو جامع عبقرية الإنسانية وراويتها العظيم .

ولقد طرح هذا السؤال منذ أواخر القرن الثامن عشر . ولكن امرأة أمريكية تعمل بالدرس الأدبى كانت هى أكثر من طرح هذا السؤال حماسة . حتى لقد نذرت للجواب عنه حياتها . وأضاعت فى سبيل ذلك أجمل سنوات عمرها . وتحملت المذلة والفقر والغربة راضية قريرة العين . كأن بينها وبين شكسبير ثأراً قديماً .

لقد حملت هذه المرأة لشكسبير كراهية لا حد لها . وذلك بعد أن قرأته وقرأت ما حوله بدأب لا حد له أيضاً . وكانت جريرة شكسبير عندها هى أن سيرة حياته فاترة طيبة . بلا نقائض أو أخطاء . فهى إذن تستكثر العظمة على واحد من غمار الناس إلا أن يكون قد انتحل عظمة سواه .

ولقد كتبت هذه المرأة كتاباً فى ألف صفحة كاملة ، تناقش فيه قضية شكسبير . فيه جهد عظيم . ولكن فيه كراهية عميقة أيضاً .

* * *

كانت الشكوك المحومة حول شكسبير أقدم من هذه المرأة . فقد توفى شكسبير فى الخامس والعشرين من أبريل عام ١٦١٦ . ووورى التراب فى قريته . وعلى شاهد القبر نقشت أبيات أربعة أقرب إلى الركاكة تقول :

الصديق الطيب لخير يسوع لن يرضى
أن يحفر التراب الثاوى هنا
ليبارك الله فيمن يحفظ هذه الأحجار
ويلعن ذلك الذى يحرك عظامى .

وهذه الأبيات الأربعة هى التى ستثير الشك فى نفس المرأة الكارهة فيما بعد ، وستتبعها كأنها مفتاح اللغز.

ولكن لنعد إلى بداية الشكوك . .

لم يطبع من مسرحيات شكسبير خلال حياته إلا سبع عشرة مسرحية . أما أول طبعة كاملة من مسرحياته فقد صدرت بعد وفاته بسبعة أعوام ، وكان الإهداء بقلم اثنين من الممثلين اللذين عرفا شكسبير فى حياته . وقالا فى ذلك الإهداء أنهما يطبعان هذه المسرحيات دون طموح إلى الكسب الشخصى أو الشهرة للمؤلف ، وإنما هى وفاء لذكرى صديق ورفيق طيب كما كان « شكسبيرنا » .

ولقد حققت هذه الطبعة – على غير ما توقع ناشراها – لشكسبير شهرة واسعة . ولكنها أثارت الشك أيضاً . وكانت الشكوك ضئيلة واهنة تثور وتضمحل ، حتى كتب الشاعر الكبير صامويل تيلور كولردج فى أوائل القرن التاسع عشر بضع مقالات عن شكسبير وملتون .

قال كولردج فى إحدى مقالاته :

« هل يعقل أن تكون أعمال أدبية بهذه القيمة من نتاج رجل كانت حياته كالحياة التى تنسب إلى شكسبير ؟ . هل هناك معجزات فى الألعاب الرياضية حتى نتصور معجزات فى الأدب ؟ هل يختار الله بلهاء لكى ينقلوا الحقيقة الخالدة إلى البشر ؟ .

ولعلنا ندرك أن كولردج يشير إلى بعض ما نسب إلى شكسبير من سرقة غزال من أرض اقطاعى فى منطقة ميلاده . وإن كانت هذه القصة لم تثبت قط . ولكن كولردج على أى حال قد بلور الشكوك حول حقيقة الشاعر الكبير.

وبعد ذلك بستة وعشرين عاماً ، كان شاباً يهوى الأدب ، ويحاول كتابة الروايات ، يخط رواية بعنوان « فينيثيا » فأجرى على لسان إحدى شخصياتها هذه العبارة :

– « ومن يكون شكسبير ؟ إننا لا نعرف عنه أكثر مما نعرف عن هوميروس . . .

هل كتب نصف المسرحيات التى تنسب إليه ؟ هل كتب مسرحية كاملة قط ؟ . إننى لأشك فى ذلك » . .

ولم يكن هذا الحوار العابر فى رواية حقيقاً بأن يروى ويثبت فى ذاكرة النقاد ، لولا أن هذا الروائى الشاب « بنجامين دزرائيلى » أصبح بعد سنوات رئيساً لوزراء انجلترا .

وظلت هذه القضية تثور وتهمد ، وهى لا تتعدى الغمزات والخواطر حتى أعلنت هذه المرأة فى عام ١٨٥٢ رأيا متكاملا .

فنى هذا العام كانت أمريكية عانس تعمل بتدريس الأدب تحاضر مستمعيها ، حين أعلنت أن هذه المسرحيات التى تحمل اسم شكسبير قد كتبت سراً بواسطة مجموعة متآلفة من عظماء ذلك العصر ، كانت تسعى نحو هدف معين ، وهو بث الأفكار الديمقراطية التى تحارب حق الملوك والملكات فى الاستئثار بالسلطة . وتؤيد قضايا الحرية والمساواة والعدل . وأضافت الناقدة أن هؤلاء العظماء قد سعوا إلى نشر أفكارهم بصياغتها فى مسرحيات تقبل عليها الجماهير . ثم نسبتها بعد ذلك إلى ممثل معروف فى زمانه .

وقالت الأستاذة الناقدة الحادة الطبع إن شكسبير لم يكن إلا سوقياً ، أمياً ، سارق غزلان ، أما المؤلفون فهم السيد فرانسيس بيكون الفيلسوف العظيم وسير وولتر رالى الشاعر والمؤرخ ، والشاعر الكبير ادموند سبنسر . وغيرهم .

وكان اسم هذه السيدة هو « دليا بيكون » . . ولا حاجة للإشارة إلى أنه لا قرابة بينها وبين الفيلسوف الشهير ، وكان عمرها حين أعلنت رأيها سبعاً وثلاثين سنة ، وكانت كما يصفها معاصروها حين ذاك طويلة عميقة العينين ، جذابة الملامح . ولكنها حين أنهت صراعها مع شكسبير كانت قد فقدت جاذبيتها وشبابها ، وكثيراً من نور عينيها ، فلقد قهرها شكسبير بأن فرض عليها حياة الاغتراب والفاقة والوحدة ثمناً لقضيتها ضده .

* * *

وحين أعلنت دليا بيكون رأيها استوقف ذلك الرأى المفكر الأمريكى « امرسون » ، فطلبت منه أن يرعى رحلتها إلى انجلترا ، لا لتبحث عن مزيد من اليقين فى الكتب ، بل لتحفر قبر شكسبير ، فلا شك أنها ستجد السر كامناً مستخفياً فيه ، وإلا فكيف خطت على القبر هذه الكلمات ذات الدلالة . .

ليبارك الله فيمن يحفظ هذه الأحجار .

ويلعن ذلك الذى يحرك عظامى .

وأحالها امرسون إلى أحد الأثرياء الذين تستهويهم الطرائف ، فمنحها نفقة سفرها إلى انجلترا ، وإقامتها هناك ستة شهور . وأبحرت المعلمة العانس إلى انجلترا . وفى قرية شكسبير ألقت رحالها ، وغاضت فى سجلات الكنيسة والقرية .

وتيقنت دليا بيكون من السجلات أن والد شكسبير كان تاجراً صغيراً وأن زواجه من آن هاتاوى كان على عجلة ، وأن السجلات تشير إليه بعد ذلك كممثل متقاعد ومالك لبيت طيب وضيعة فى ستراتفورد . أماوصيته فقد أوصى بسريره لزوجته ، وببعض المال لخاصته . دون ذكر لحق فى كتب أو مؤلفات أو خزانة تحوى كتب الفلسفة أو التراث القديم كما كان يرد فى وصايا ذلك الزمان .

وهنا تدعمت « نظريتها » فى نفسها ، وكانت تجيب على أولئك الذين يذكرونها بأن بعض معاصرى شكسبير كتبوا عنه كشاعر بحجة واضحة :

« إنى أعرف أن هنرى شيتل وفرانسيس ميرز ، بل والناقد العظيم بن جونسون قد كتبوا عنه ، وأشادوا بشعره ، ولكنهم لو تدرون لم يكتبوا عن الرجل المسمى وليم شكسبير ، بل عن تلك المجموعة من العظماء التى كتبت هذه المسرحيات ، واختارت لنفسها قناع وليم شكسبير . . فلقد كانوا يحيون بعضهم بعضاً من خلاله ، وكأنهم يعلنون أنهم يدركون أصول اللعبة التى لا تخفى على أحد من المثقفين ، وإن خفيت على الملكة اليزابث ذاتها . . وإلا فإنى أرجوكم أن تدلونى متى تعلم هذا الشاكسبير التاريخ ، ومتى قرأ آثار الإغريق ، ومتى تعلم آداب البلاط وتقاليد الفروسية ، ومتى حصل على قدر من العلم بالقانون والطب والشئون الحربية ، وكيف

يتسنى له ذلك كله ، وهو يكتب مسرحيتين كل عام ، وهل وجدتم فى أوراقه مخطوطاً لإحدى مسرحياته بخطه هو ، وهل وجدتم خطاباً لناشر أو كاتب زميل أو ناقد أو ممثل ؟ » .

وتمضى المرأة المنفعلة لتقول :

أؤكد لكم أيها السادة أن شكسبير لم يضع طيلة حياته سن القلم على ورقة . .

وقد حملت دليا بيكون حججها إلى كثير من مثقفى لندن وأساتذتها ، فقد كان معها خطاب توصية من امرسون ، وكان هذا الخطاب يفتح لها مغاليق الأبواب ، وكان باب مفكر العصر الكبير توماس كارلايل أحد هذه الأبواب . ولكن جميع من استمعوا إليها كانوا يستقبلونها كطرفة أدبية ، أو تقليعة من تقاليع أمريكا التى قذفت بها عبر المحيط على انجلترا . فهم قد يدهشون لسعة قراءتها ، وحفظها المتقن لكل بيت أو مشهد روى للشاعر الكبير ، ولقراءتها الواسعة المحيطة لكل ما كتب حوله وعنه ، ولكنها ما تكاد تصل إلى نظريتها « الهدامة » حتى تثير الرفض المشفق العنيف .

وتسعى دليا إلى أن تحصل من السلطات على إذن بفتح قبر شكسبير فلا يأذن لها أحد ، وكيف يجرؤ إنجليزى أياً كان شغفه بالحقيقة أن يهين جثة فخر إنجلترا وأحد رموزها فى مرقدها الأبدى . وهنا تقصد دليا إلى قرية سانت البانس حيث يرقد فرانسيس بيكون العظيم ، وكبير مؤلفى التراث الشكسبيرى فى رأيها ، وتبحث فى مخلفاته وأوراقه ، ولكنها لا تجد شيئاً ذا بال .

وتنفد ثروة دليا الضئيلة ، وتنتقل من بيتها إلى بيت أقل كلفة ، وهو إلى ذلك سىء الإضاءة والتهوية ، ويأتى الشتاء اللندنى ، فلا تجد فى البيت الرخيص دفئاً ولا تملك ما تنفقه على تدفئته ، وتقنع بوجبة واحدة فى اليوم ، وتمضى راضية فى تأليف كتابها .

ولكن حياة التقشف التى ارتضتها المعلمة لا تستقيم لها ، فقد أصبحت لا تملك

ثمن وجبتها القادمة ، وعندئذ تكتب خطاباً للكاتب الأمريكى « هوثورن » الذى كان يعمل قنصلاً لأمريكا فى ليفربول تطلب منه أن يوصى بنشر فصول من كتابها فى إحدى المجلات الأدبية .

ويستجيب هوثورن لرجائها رغم عدم إيمانه بقضيتها ، ويصلها بعض الأجر عن مقالها ، وتتوقع هى أن تنشر الكتاب متفرقاً بعد ذلك ، ولكن المجلة سرعان ما تعتذر عن نشر المقال التالى ، متذرعة بأنها لا تريد أن تثير غضب قرائها .

ومرت أيامها فى لندن ، حتى جاوزت أربع سنوات ، أتمت فيها كتابها فى أضيق حال ، وأعسر عيش ، حتى سنحت لها فرصة إزاحة الأحجار عن قبر شكسبير بحثاً وراء سره ، ولكنها حين وقفت أمام القبر وحدها متواطئة مع راعى كنيسة القرية لم تجد الجرأة على المضى فى قصدها بل خانتها يداها المرتعدتان ، وهمست لنفسها أن الكتاب يكفى لإثبات حجتها ، وهكذا انتصرت عليها لعنة شكسبير .

وصدر الكتاب فى ابريل عام ١٨٥٧ بعد واحد وأربعين ومائتى عام من موت شكسبير ، وكان عدد صفحاته يجاوز التسعمائة صفحة ، تدور كلها حول اثبات نظريتها المثيرة .

والكتاب فى صفحاته الأولى يبدو كأنه لون من التاريخ السرى لجماعة من المثقفين ممن كانوا قريبى الصلة بالبلاط الإنجليزى ، ولكنهم فى الوقت ذاته كانوا حريصين على أن ينشروا آراءهم المتحررة ، فاتفقوا على إقامة « مائدة مستديرة » أدبية ، ورأوا استئجار « شكسبير » الممثل فى البلاط الملكى لحمل آرائهم دون خوف من انكشاف أو مؤاخذة .

ويأتى بعد ذلك الجهد العلمى والأدبى المضنى فى الكتاب ، وهو تتبع ما ورد فى مسرحيات شكسبير من أفكار أو فلسفات أو قيم ، وردها إلى أصولها فى كتابات هذه الجماعة ، وخاصة كتابات السير فرانسيس بيكون والسير فيليب سيدنى والشاعر ادموند سبنسر .

* صدى الكتاب :

أثار الكتاب ثائرة دارسى شكسبير من الإنجليز. وعدوه وثيقة جنون دليا بيكون . بل وثيقة جنون أمريكا التى تمثلها هذه المرأة ، وهاجمته جميع الصحف الأدبية ذات الوزن ، ولعل هذه المرة كانت من المرات القلائل التى لم يساعد فيها هجوم النقاد على الكتاب فى انتشاره ، ويبدو أن هجوم النقاد إذا كان جامعاً مانعاً كما حدث فى هذه الحال كان صارفاً للجمهور عن النظر فى الكتاب المنقود . وهكذا سقط هذا الكتاب فى صوت مكتوم تحت أقدام القراء كما قال « هوثورن » .

ولكن سنوات مضت . ووقع الكتاب فى بعض الأيدى المتأدبة ، وأثار ومضات من الخيال والفكر ، فلقد قرأه مثلاً مارك توين بعد عشرين سنة من صدوره ، واقتنع بما فيه ، أما الآن فإن الرأى يكاد ينعقد أن هذه السيدة قد فتحت باباً من الجدل لا يغلق ، وخلقت ما يسمى فى علم الأدب « بالمشكلة الشكسبيرية » .

ولكن لعنة شكسبير حلت بها للمرة الثانية بعد صدور كتابها .

فلقد كان الجهد الذى بذلته قد هد قواها ، وكان استقبال النقاد لكتابها قد بدد ما بقى من عزمها وجلدها ، فانهارت المرأة التى عرفناها قوية الشكيمة بالغة الجد ، وما لبثت أن فقدت توازنها العقلى ، فأشرف « هوثورن » على نقلها إلى أحد مصحات المجانين ، حتى أدركها أحد أقاربها ، فحملها مرة ثانية إلى نيويورك فى أبريل عام ١٨٥٨ .

وبعد ذلك بعام واحد ، أسلمت دليا بيكون الروح ، وقال هوثورن عندما سمع خبر موتها :

« لقد سقطت عليها أحجار قبر شكسبير ، التى حاولت نقضها » .

يسألونك عن بقرة الهنود

ألتقى أحيانا بمن يعرف أننى أمضيت ثلاثين شهرا من أيامى فى بلاد الهند . فيبادرنى بالسؤال عن « بقرة » الهنود . .

يسألنى السائل : أهم يعبدون البقرة . . أم يقدسونها فحسب ؟ وقد يضيف : أهى كل بقرة . أم بقرة منتقاة ذات سمات وشيات معروفة ؟

وكثيرا ما يسأل السائل الذى يريد أن يكون عصريا ، فيأبى عقله أن يتصور البقرة معبودا أو مقدسا :

أما زالوا كذلك رغم العلم والمدنية والالتقاء بالحضارة الغربية ؟ وكأن هذا السائل ينسى أن الهنود قد التقوا من قبل بالحضارة الإسلامية ، وهى قمة التوحيد ، والنقيض الواضح لديانات التجسيد والتشبيه وعبادات الطبيعة والحيوان . فلم تصرفهم عن شئ مما ألفوه .

وكأنه يتصور أن العلم والمدنية يستطيعان أن يدخلا المناطق النفسية التى لا يدخلها إلا الدين وحده .

وكأنه نسى قولة أبى العلاء منذ قديم الزمان :

عاشوا كما عاش آباء لهم سلفوا
وأورثوا الدين تقليدا كما وجدوا
وأهل كل جدال يمسكون به
إذا رأوا نور حق ظاهر جحدوا

فى الهند — حسب الاحصاء -- بضع وثلاثون مليونا من البقر الإناث . وهى شأن الناس — لا تقنع بالحياة فى أرباض الريف . بل تطمح إلى الهجرة إلى المدينة . فأنت تجدها فى أكثر الطرق ازدحاما وعصرية فى المدن الكبرى . تخطو خطوها البطىء حرة مطلقة . أو تتوقف فى عرض الطريق لكى تجتر غذاءها على مهل . أو تجتاز إشارة المرور الحمراء متهادية ذاهلة العينين .

وفى الريف يعامل الفلاحون البقرة كأنها فرد من أفراد الأسرة . فيحلونها بعقود الزهر . ويصلون من أجلها إذا مرضت . ويدعون جيرانهم وكاهنهم ليحتفلوا بمولد بقرة جديدة . وكثيرا ما تجد على حوائط البيوت تقويما عليه صورة امرأة صبيحة الوجه . ولكن لها جسم بقرة سمينة . وضرعى بقرة يتدفق منهما اللبن .

وتقول الديانة الهندوكية إن هذه البقرة هى التى أرضعت الإله كريشنا عند مولده . ولذلك فهى « أم الحياة » لأن الإله كريشنا — فى أساطيرهم الدينية — هو رأس الثالوث الأكبر من آلهتهم التى تجاوز الألف عددا . فإذا كانت وظائف الإله ثلاثا . فهو خالق من العدم . وراع فى الحياة . ثم مدمر لها بالموت والأعاصير والطوفانات . فإن « كريشنا » عندهم هو الإله الراعى الحافظ . .

ولكن هل البقرة الهندية سمينة مترعة باللحم . عامر ثدياها بالحليب كما تبدو فى هذه الصور المعلقة على الحوائط ، أم هى ذابلة جافة الثديين إلا من النزر اليسير ؟

إنها بقرة فقيرة فى واقع الأمر قضت هى وأسلافها حياتها فى مجتمع فقير . ويكفى أن نعلم أن البقرة الهندية تدر من اللبن خمسمائة رطل سنويا . بينما تدر البقرة الأمريكية خمسة آلاف رطل . .

وهنا يثور سؤال . .

إذا كان هذا المجتمع مجتمعا فقيرا . طالما عانى قبل الاستقلال من المجاعات وأوبئة الفقر وقلة الغذاء ، فلماذا لم يأكلوا البقرة كما أكل العربى الجاهلى صنمه حين استبد به الجوع ؟ وكان من اليسير عندئذ أن يتغير السلوك الدينى دون أن يتغير

المفهوم ، فتظل البقرة مقدسة ومأكولة لكى تحفظ لأبنائها الحياة بلحمها كما حفظت لكريشنا حياته بلبنها .

كان عكس هذا هو ما حدث . فقد ازدادت البقرة قداسة ، وازداد لحمها أو ذبحها تحريما وتجريما . حتى أن معظم الفتن التى ثارت بين المسلمين والهندوس قبل الاستقلال كانت من جراء أكل المسلمين للحم البقر . ومن أشهرها فتنة ولاية « بيهار » عام ١٩١٧ . وقد مات منها ثلاثون . ونهبت فيها سبعون ومائة قرية مسلمة .

كان غاندى حين ثارت هذه الفتنة مناضلا من أجل استقلال الهند الموحدة . وقد ندد بالنهب والسلب تنديدا واضحا . ولكنه ندد أيضا بذبح البقرة . وحين أعلن استقلال الهند ألحقت به « وثيقة لحقوق البقرة » على غرار وثيقة حقوق الإنسان .

ويقال فى بعض السمر الليلى بالهند إن « نهرو » كان آكل لحم بقر . وإن لم يستملحه . وقد كان « نهرو » علمانى التفكير إلى حد بعيد . وأظنه من قراءتى له وعنه كان « مؤلها » دون عقيدة محددة تقيده . ورغم ذلك فلم يجرؤ على الوقوف فى وجه تيار مقدسى البقرة وعابديها . أما السيدة « أنديرا غاندى » ابنته فهى وريثة فكره فى المجال الدينى . ولذلك فقد كان من أسلحة المعارضة ضدها أن تنشر الشائعات حول مسلكها نحو البقرة . ومنها شائعة عاصرتها إذ انتشر أن مصنعا للحوم المحفوظة قد أنشئ فى بومباى لتصدير لحم البقر إلى بلدان أوروبا . وكان أساس الشائعة أنها أوعزت إلى الشرطة بإعادة البقر المهاجر من الريف إلى المدينة . لكى تخلو منه الطرقات المزدحمة . وينعم بالحياة بين الخضرة والمياه .

يقول بعض الدارسين إن الهنود شعب مشغول بالدين . ميال إلى الزهد . أو هو - بمعنى أوضح - شعب روحى النزعة .

وأنا وقد عشت فى الهند فترة ملائمة لتكوين فكرة واضحة . أجد الشعب الهندى شعبا مشغولا بالتجارة والربح . ميالا إلى الأخذ من متع الحياة إذا تيسرت .

بارع التدبير فى أمور المال . فهو شعب مادى انتفاعى . وقد يشاركنى هذا الرأى بعض المنصفين من الهنود أنفسهم .

وقد يقال إن فى تاريخ الهند كثيرا من الزهاد والمترهبين . وإن فى تراثها الدينى كثيرا من الأساطير والطقوس . ولكن هل قام هذا دليلا فى أى مجال . وهل كان وجود أفراد معدودين ممن يتمتعون بحس دينى مرهف دليلا على تدين شعب بأسره . أوكان كثرة الأوامر والنواهى والطقوس فى عبادة ما دليلا على روحانية الشعب الذى يخضع لها ؟ .

لقد كانت الحياة فى الهند عادة أقسى من أن يكون من يعانيها مشغولا بأمور الروح . فهناك المطر الموسمى الطوفانى والأعاصير الدوارة المجتثة للشجر الناقضة للحجر . والحرارة الرطبة المفتتة للجسم والعزم . والخير القليل والتبشير الكثير .

فلماذا إذن لم يأكل الهنود البقرة ؟ . .

لقد كانت النظرة النفعية هى سبب تقديس البقرة . لا النظرة الروحية .

* * *

وأرادت النزعة النفعية أن تعمق وجودها فى النفس الهندية فاستعارت قناعا دينيا . وخلقت أسطورة متواترة .

فالهند فى عهودها المتوالية مجتمع زراعى . يعتمد فى سقى زرعه على الأمطار الموسمية التى تهطل فى فصل بعينه من فصول السنة . وشأن مجتمع كذلك المجتمع أن يكون السقى كله فى أوان واحد . وكذلك الحراثة التى تعتمد على الحيوان . ولقد كانت حاجة المجتمع عندئذ إلى الثيران . ولا يستطيع الفلاح عندئذ أن يعير ثوره لأحد من جيرانه أو أهل قريته .

والبقرة هى أم الثور . واختصار حياتها اختصار لعطائها . كما أن الثور أيضا هو أداة حمل المحاصيل فى هذه البلاد الشاسعة الأرجاء . فضلا عن أن فضلات البقرة

هى المصدر الأساسى للسماد . وقد قرأت ذات مرة أن فضلات أبقار الهند تبلغ حوالى سبعين مليون طن من المخصبات .

ولا حاجة للقول أن ما يفيض عن حاجة الأرض من فضلات البقرة يستعمل كوقود أيضا ، كما كنا نرى فى ريفنا العربى منذ سنوات قلائل .

وتقول نفس الاحصائية التى اعتمدت عليها فيما قبل إن هذه الفضلات توازى فى قيمتها الحرارية سبعة وعشرين مليون طن من الكيروسين . أو خمسة وثلاثين مليون طن من الفحم أو ثمانية وستين مليون طن من الخشب .

ولعلنا نذكر أيضا أن فى ريف وطننا العربى يستعمل – أوكان يستعمل إلى عهد قريب – بعض هذه الفضلات حين تتعرض للشمس مدة طويلة كأرضية صلبة لبيوت الطمى .

إن البقرة إذن بديل للبتروكيماويات وللملاط معا . وهى بديل طويل الأجل متوافر الإنتاج . ولكنها على كل حال عرضة للموت . وهنا يحصل المجتمع على ما يفيده منها دون مراعاة للقداسة أو سواها من النوازع . فهى تسلخ لتصنع من جلدها الأحذية ومن قرونها الغراء . ويسمح بأكل لحمها للمنبوذين . الذين يعتقد المجتمع الهندى أنهم هوام لا روح لهم . وأن وجودهم أهون من وجود الحيوان .

* * *

ذات مرت أكلت إحدى ولايات الهند بعض أبقارها ثم ندمت على ذلك أشد الندم .

فى عام ١٩٤٤ حدثت مجاعة كبرى فى ولاية البنغال ، نتيجة للقحط إذ أخلفت الأمطار موعدها السنوى . وحال الاحتلال اليابانى لبورما دون أن يرد بعض الغذاء من جيران الهند ، وبخاصة الأرز الذى هو عماد الوجبة الهندية .

وكانت نتيجة هذه الأكلة الواحدة التى لم تكد تشبع البطن أن عانت ولاية

البنغال فى سنواتها التالية فى حراثة الزرع وطهو الطعام وتبليط الأكواخ . وافتقرت إلى قطرات من اللبن تبلل صدى أطفالها وتطفئ جوعهم .

وكان ذلك درسا تلقنته هذه الولاية الشاسعة الأرجاء التى يكون جزء منها الآن دولة بنجلاديش ويبقى الجزء الآخر هنديا تحت اسم ولاية البنغال الغربية .

وقد رأينا كثيرا فى الهند بعض ما نراه فى ريفنا العربى إذ يخدع الفلاح بقرته بأن يقرب منها عجلا صغيرا من الخشب المغطى بالخرق الممزقة حتى تتصوره وليدها . فتدر عندئذ لبنها ، حتى إذا بدأ الإدرار أبعد العجل المزيف . ومد الوعاء تحت الضرع الندى .

وهكذا لا يسلم الإله من الخداع ابتغاء النفع .

* * *

والآن . . هل يأكل الهنود البقرة ، وتزول قداستها يوما ما ؟ لا شك أن ذلك اليوم آت ، إذا انتشر الجرار والمحراث الآلى والسيارة فى الأسرة الريفية .

وإذا استطاعت الهند أن تنتج من البترول ما يكفى مائة مليون فرن ريفى تصنع كل يوم عشاءها على الوقود الحيوانى .

وإذا لم يصبح اللبن وحده ، مع قليل من الأرز هو الوجبة الرئيسية لمائة وخمسين مليون طفل .

عندئذ سيذبح الهنود البقرة . فإذا لم يستسيغوا لحمها فلا شك أنهم سيعلبونها ، وسيصدرونها إلى مختلف بلاد العالم .

فالهندى – بحق – هو أذكى تاجر فى آسيا وأفريقيا .

امرأتان في عيون الفن

امرأتان شغلتا أوروبا المثقفة فى أنصاف القرن التاسع عشر ، حتى إذا ما استوفيتا حظهما من الشهرة عند المثقفين دخلتا على عامة الناس بيوتهم وعقولهم ، وصارتا علمين على لون من ألوان السلوك الإنسانى والنسوى معا .

والمرأتان لم تعيشا الحياة . وإن كان لهما عرق ممتد فيها . فكلتاهما من نسيج القلم لا من نسيج اللحم والدم . ولكن نسيج القلم كان أكثر نبضا بالحياة وأشد احتداما بها من كثير من الأحياء الذين يعبرون بالدنيا فلا يتركون فيها أثرا ، فهم كما يقول عنهم دانتى : لا شرا اقترفوا ولا خيرا فعلوا . فكأنهم لم يعبروا حجاز الدنيا إلى الموت . .

وأولى المرأتين هى (غادة الكاميليا) . ولعلنا نعرف أن الحياة العربية الفنية قد شبعت من رؤية غادة الكاميليا مترجمة ومعربة ومستوحاة منذ أن عرفت هذه الحياة فنى المسرح والسينما ، كما أن موضوع غادة الكاميليا قد استحوذ على الخيال الرومانسى فقدمه فى أكثر من صورة ، وبأكثر من أسلوب فنى . . فقد استهوى هؤلاء الفنانين الرومانسيين صورة المرأة الرخيصة التى تتكشف حين الاختيار عن قلب دافق بالحب ونفس عامرة بالقيم الطيبة .

وهيكل رواية ثم مسرحية غادة الكاميليا كما كتبها الكسندر ديماس (الابن) هيكل بالغ البساطة . فالقصة قصة محظية من محظيات باريس ، تقع فى هوى نظيف لشاب من شبابها ، ويجهد والد الشاب بالمال ثم باستثارة عاطفة التضحية أن يحول بين ابنه وبين التردى فى هوة الارتباط بامرأة سيئة السمعة . وتتكلف المحظية

(الفاضلة) صد الشاب حتى يدركها الموت بداء الصدر . وعندئذ يعرف كلاهما مكيدة الأب المشفق ، كما يواجهان الحزن والأسى العميق . ويكون الموت هو سطر الختام .

أما القصة الثانية للمرأة الثانية فهى قصة مدام بوفارى للكاتب الفرنسى جوستاف فلوبير ، وقد كان بين صدور القصتين بضعة أعوام . وهذه القصة قصة امرأة طموح لا تملك أداة لهذا الطموح إلا جسدها وخيالها . وهى تتزوج بدافع السأم من طبيب أرياف ، ولما كانت فاكهة الحقل المجاور – على قول فلوبير – أحلى دائما عندها من فاكهة حقلها ، فقد هوت من سقطة إلى سقطة . حتى وقفت لتختار بين السجن والقبر ، فاختارت القبر .

كان لهذين العملين الفنيين عند صدورهما صدى عميق . فهما رغما عن ظاهرهما المعنى بأمور القلب والصبوة صيحتا احتجاج على الحياة الفرنسية اللاهية العابثة فى هذا الزمان ، إذ تفضحان الظروف الاجتماعية التى تجعل من المرأة شيئا من أشياء المتعة ، لا يستطيع حينا ، ولا يريد حينا آخر أن ينهض إلى حياة كريمة منتجة .

وقد حاول النقاد ومؤرخو الأدب بعد ديماس وفلوبير أن يبحثوا عن النموذج الحى الذى أوحى لهذين الكاتبين بعمليهما الفنيين ، كما قد نفعل نحن حين نبحث عن (سارة) العقاد أو (بطلات) إحسان عبد القدوس . فاستطلعوا ذكريات الكاتبين ومذكراتهما ، وذكريات رفقائهما وأصدقائهما ، وأصداء أسمار عصرهما حتى قدموا لنا (الأصل) وتركوا لنا أن نقارن بينه وبين (الصورة) ، لنرى ماذا أخذ الكاتب وماذا ترك ، فلعل هذا أن يكون مدخلا إلى دراسة الأسلوب الفنى لكاتبين عظيمين ، هما الكسندر ديماس ، وجوستاف فلوبير .

الحقيقة :

وقد كان الاسم الحقيقى لمرجريت جوتييه بطلة (غادة الكاميليا) هو . . . الفونسين بليسيس ، وكان أبوها متشردا وجدّها قسيساً فاسدا ، وقد انفصل أبوها

عن أمها وهى فى الثامنة من عمرها ، وفى سن الثالثة عشرة باعها أبوها لثرى فى السبعين من عمره . وفى العشرين من عمرها أصبحت إحدى صاحبات صالونات باريس الشهيرات ومحظية لدوق فى الثمانين من عمره . وزينت غرف منزلها بمكتبة تحوى مؤلفات بايرون وموليير ، وبرينو ، واستقبلت نجوم الأدب والفن فى عصرها وخرجت من صدفة القذارة والإهمال لتتألق بحديثها وجمالها فى المجتمعات والمسارح .

كان صاحبها فى ذلك الوقت هو الدوق دى ست كلبرج سفير الروسيا لدى النمسا ، وهو الشخصية التى نراها فى الرواية والمسرحية تحت اسم (الدوق دى موريال) ، وهو فى المسرحية يرعى مرجريت ويحبها حبا أبويا لشدة الشبه بينها وبين ابنته المتوفاة .

وقد عرف الكسندر ديماس نفسه هذه الفتاة حين كان كلاهما فى الثانية عشرة . كان هو كاتبا ناشئا يعيش فى ظل مجد أبيه الكسندر ديماس (الأب) ، وكانت هى غانية فى الثانية عشرة تبحث عن ظل تأوى إليه . ولم تتوثق الصلة بينهما عندئذ ، فقد كان كلاهما مكدودا بالسعى إلى مستقبله ، وكان لقاؤهما الثانى بعد ذلك بعامين ، وكان كلاهما قد شق طريقه ، أما الكاتب فإلى بعض الشهرة ، وهى إلى الاستقرار الهانىء فى كنف صديقها وراعيها الروسى . وفى ذات ليلة كان ديماس الشاب بين ضيوفها ، وضحكت لنكتة ألقاها أحدهم وغلبها السعال على نفسها ، فهبت إلى غرفة نومها لترتمى على سريرها حيث أدركها ديماس ، ودار بينهما هذا الحوار ، الذى هو حوار الحقيقة والمسرحية معا :

– لا تجهدى نفسك فى تسلية هؤلاء الناس ، ودعيهم واصحبينى . . وإنى لمستعد أن أرعاك حتى يتم شفاؤك .

وتدبرت الشابة فى كلماته قليلا ، ثم قالت :

– معنى ذلك أنك تحبنى . . قلها بوضوح . . فهذا أكثر بساطة .

– ربما كان الأمر كذلك . وربما قلتها لك يوما ما . . ولكنى لن أقولها اليوم .

– إذن من الأفضل ألا تقولها أبدا . .

– لماذا ؟

– لأن أحد أمرين قد ينتج عن ذلك . . إما ألا أقبل حبك . وعندئذ سوف تحقد على ، وإما أن أقبل حبك ، وعندئذ تحمل عبء حبيبة حزينة تالفة الأعصاب ، تبصق دما وتنفق ألف فرنك فى العام . . وهذا قد يكون مناسبا لرجل غنى عجوز مثل الدوق ، ولكنه لن يكون مناسبا لك .

ورغم ذلك فقد أصبحت هى وديماس صديقين لمدة عام ، حتى استنفد الإنفاق عليها كل ما ادخر الكاتب الناشىء وما اقترض ، ثم تزوجت مرجريت بعد ذلك أحد النبلاء الفرنسيين الذى صحبها إلى الريف لترعى صحتها المنهارة ، فما لبثت أن ضاقت بالريف وهربت إلى باريس ، حيث كان لقاؤها بآخر أصدقائها ، وهو الموسيقى الأشهر فرانز ليست ، وماتت بعد ذلك بشهور وهى فى الثالثة والعشرين من عمرها .

وأزعج موتها ديماس ، وجلس إلى مكتبه يكتب قصتها كما أرادها الفن ، فاختار لألفونسين بليسيس اسم مرجريت جوتييه ، وأدمج دوره ودور زوجها الذى صحبها إلى الريف فى دور واحد ، واختار لهذا البطل اسم أرمان دوفال ، والحرفان الأولان من الاسم هما الحرفان الأولان من اسمه ، وكتب القصة فى أربعة أسابيع ، وصدرت طبعتها الأولى فى عام ١٨٤٨ ، وحين أراد بعد شهور أن يرى لعمله الفنى جمهورا أوسع قرر تحويل روايته إلى مسرحية ، ولما كان قليل الخبرة بالمسرح ، فقد استعان بأحد أصدقاء أبيه من الممثلين ، فرأى الصديق أن يكون التركيز على حكاية مرجريت وحاميها الروسى ، وخالفه ديماس فى الرأى وأعد المسرحية وحده فى شهرين ، ثم قرأها لأبيه الذى غالبته الدموع وهو ينصت إلى ابنه الشاب .

وفى ذات ليلة بعد موت مرجريت بخمس سنوات ، كانت المسرحية تمثل على مسرح الفودفيل . وكانت الباريسيات الرقيقات يبكين . والباريسيون المتأنقون يقربون مناديلهم من عيونهم فى ترفع مشوب بالرقة . وحين انتهى العرض ضجت قاعة المسرح بالتصفيق والتهليل ، وخرج ديماس الابن من المسرح ليبرق لأبيه قائلا :

(نجاح عظيم . . عظيم لدرجة أننى تخيلت أن هذا هو العرض الأول لأحد أعمالك) .

وأجابه الأب برقيا (إن أحسن أعمالى يا طفلى العزيز هو . . أنت) .

وتصادف فى تلك الليلة أن كان بين الجمهور مؤلف موسيقى إيطالى مشهور هو جويسبى فردى ، الذى ألهمته المسرحية عملا من أعماله سيعرض باسم (لاترافياتا) بعد عامين .

المرأة الطموح :

تلك هى قصة غادة الكاមليا الحقيقية .

أما مدام بوفارى الحقيقية ، فقد كان اسمها مدام ديلامار . ولكن مدام بوفارى (الصورة) حجبت (الأصل) إلا عن أعين المنقبين فى حفائر الأدب ، بل لقد حجبت أيضا كثيرا من الصور المؤلفة من أشباهها حتى قال الناقد الفرنسى الشهير إميل فاجيه (إن مدام بوفارى هى أكثر صور النساء اكتمالا فى الأدب كله ، لا أستثنى أدب شكسبير وبلزاك) .

كان فلوبير وهو يجاوز الثلاثين من عمره مازال فى عرف أهل زمانه كاتبا ناشئا ، إذ كان يريد أن يختط لنفسه فى الأدب نهجا يختلف عن نهج عصره المألوف . كان العصر عصر الرومانسية ، بينما يريد هو أن يمضى إلى أرض الواقعية بكل صدقها وقسوتها ، وكان قد جرب الموضوعات التاريخية ذات المسحة الخيالية ففشل حتى نصحه أصدق أصدقائه ، وهو الناشر ماكسين دى كامب أن يخلص بطبيعته الدءوب الولوعة بالتفاصيل ، التى لا ترى فى الإنسان إلا ضعفه وعياءه .

قال له ماكسين دى كامب حين قرأ عليه مخطوط قصته (غواية القديس انطوان) :

– الق بهذه المخطوطة فى النار . وفتش عن موضوع من الواقع .

وقال فلوبير :

– أين ؟

– فى ذاكرتك ، هل تذكر قصة مدام ديلامار التى حكيتها لى يوما ما ؟ لم لا تكتب هذه القصة ؟ .

وكتب فلوبير قصة مدام ديلامار كما عرفها فى صباه فى مدينة روان مسقط رأسه .

كان يوجين ديلامار زوج مدام ديلامار طالب طب فى مدينة روان تحت إشراف الدكتور اشيل فلوبير ، والد الكاتب ، وأحد جراحى زمنه اللامعين .

وكان يوجين طالبا خاملا وفقيرا ، فلم يستطع لضيق ذات يده وذكائه أن يكمل دروسه ، وقنع بدرجة علمية أولى تخول له أن يكون (موظفا صحيا) فى الأقاليم ، وتزوج طلبا للأمن المادى من امرأة تكبره ما لبثت أن ماتت ، فتزوج من فتاة جميلة فى السابعة عشرة من عمرها تدعى دلفين كويتربيه .

كانت بنت السابعة عشرة فتاة مليئة بحيوية القلب والخيال . مزدحمة الذهن بالقصص الرومانتيكية وقصاصات المجلات وأقاصيصها . عالمها يمتلىء بالفرسان والعشاق والمغامرين ممن يرد ذكرهم فى هذه الروايات والأقاصيص . وحين تزوجت وجدت أن صورة زوجها تختلف عما قرأت عنه وطمحت إليه من صور الرجال ، فهو ليس فارسا على جواد أو نديما لبق الإشارة ذكى الفؤاد ولكنه موظف أرياف مرهق . وكما وصفه فلوبير فيما بعد (لا يستطيع أن يسبح أو يقفز الأسوار بجواده أو يبارز ويطلق النار . . رائحته أليفة ، ولا يحكى إلا عن المرضى الذين رآهم ، والوصفات التى دونها لهم ، والقرى التى طاف بها ، ولشدة سعادته بعمله يتناول عشاءه بينهم ، ولا يترك فى صحنه بقية ، ثم يذهب إلى سريره ، ويستلقى على ظهره ليغط فى النوم) . وتذهب أحلام اليقظة بالزوجة الملول إلى أبعد مدى . ثم ما تلبث أن تحاول أن تجعل أحلام يقظتها واقعًا تعيشه وتحترق به ، مقلدة بطلات القصص التى قرأتها ، فهى تنتقل من سقطة إلى سقطة ، حتى انفضّ عنها أحبابها العابرون . وذات يوم أحست بالفراغ والملل ، فتناولت جرعة من الزرنيخ ماتت على أثرها .

ذلك هو هيكل الواقعة الأصلية لمدام ديلامار التى أصبحت عند فلوبير (مدام بوفارى) ومنحته طريقه إلى الفن ، وطريقه أيضا إلى المجد وذيوع الصيت .

بين كاتبين :

وهكذا نرى أسلوب كاتبين فى التعامل مع حقائق الحياة . أما أولهما . . الكسندر ديماس ، فهو رومانتيكى يجمل الحقيقة فقد كانت حقيقة مرجريت جوتييه ليست نقية ولا طاهرة ، وكانت حياتها خالية من التضحية والعذاب الروحى ، ولكن قلم الكاتب الرومانتيكى قد أعاد بناء الحقائق بحيث تنسجم مع رؤيته ومذهبه الفنى .

ولم يكن ذلك هو دأب فلوبير ، فلقد كان فلوبير مبشرا بالواقعية كمذهب يزلزل الرومانتيكية من أساسها ، بل يدينها بتهمة الكذب الفنى والأخلاقى ، ويراها أصل الداء وعلة الانحراف ، وهو يرى مدفوعا بالتيار العلمى فى زمنه أن مهمة الكاتب هى أن يشق جسد المجتمع بقلمه كما يشق الجراح جسد المريض بمبضعه .

ولعلنا نذكر أن أولهما ، ديماس ، كان ابنا لرائد من رواد الرومانتيكية وهو ديماس (الأب) الذى أبدع للإنسانية روايات الكونت دى مونت كريستو . . والفرسان الثلاثة وغيرها .

وأن ثانيهما كان ابنا لجراح شهير ، فاستبدل بجراحة الجسم جراحة الرّوح .

شاعر وثلاث نساء
ت . س اليوت

يصح مع اختلاف الزمان والمكان أن يقال عن الشاعر الانجليزى ت . س . اليوت ما قيل عن أبى الطيب المتنبى ، فلقد ملأ كلاهما الدنيا وشغل الناس . ورأى فى حياته موكب صيته يطوف من أرض إلى أرض .

فما يروى من سيرة المتنبى أن أحد أمراء زمانه فجع بوفاة أحد أقربائه ، فجاءته مئات الرقاع من أنحاء الممالك العربية الإسلامية ، وقد بدأت جميعها ببيت من مأثور المتنبى :

طوى الجزيرة حتى جاءنى خبر فزعت فيه بآمالى إلى الكذب

أما اليوت فقد ترك أثره على شعر الانجليزية ، وهى أشيع اللغات فى زماننا ، وترك أثره أيضاً على شعر سواها من اللغات حتى لقد فوجئت حين التقيت فى أحد المؤتمرات بشاعر يابانى ، يحدثنى عن أثر اليوت على الشعر اليابانى .

ولكن المقارنة الفنية بينهما لا تمضى إلى أبعد من هذا الحد . فكلاهما ابن بيئته وزمانه وقد نستطيع أن نمضى خطوة أبعد فى مجال المقارنة بينهما إذا نظرنا فى سلوكهما الاجتماعى ، فما أقل ما نعرفه عن حياة المتنبى الخاصة ، وما أشد ولع المتنبى على غير عادة الشعراء بالجد فى الأمور ، وكذلك كان اليوت .

لقد عاش اليوت حياة طويلة مقتصدة فى لهوها وبريقها وكانت له هيأة أحد أبناء الطبقة الوسطى وسمته ، وكان حرصه الغالب ألا يذاع شىء من أسرار نفسه

وخباياها حتى أنه أوصى أرملته ألا تكشف لأحد عن شيء من خطاباته أو مسوداته ، وألا تقضي لأحد من كتاب التراجم بعد وفاته بما عرفته عنه من خصال أو عهدته فيه من مسلك أو فعل .

* * *

ولقد كان لإليوت نظراته أو إن شئت نظريته النقدية ، شأنه فى ذلك شأن كثير من كبار الشعراء . وقد نستطيع أن نوجز أحد ملامحها فى تأكيده إلا علاقة بين القصيدة وشاعرها . فالقصيدة الجيدة عمل يخفى فيه الشاعر نفسه لا يكشفها ، ومن ثم فإن بحث الناقد عن الملامح النفسية للشاعر فى قصيدته هو بحث خائب متصيد للسوانح التى لا تثبت أمام البصر النقدى . والشاعر الحق عنده هو من يخفى عواطفه الخاصة وراء ستار من الموضوعية ، ولعله فى ذلك يريد أن يجعل من درس الشعر درساً لمادة الشعر وصوره قبل أن يكون درساً لتاريخ الأدب أو لعلم النفس المرضى ، وأن يصحح مسار مدرسة النقاد الاجتماعيين فى ولعها بتقييم الشعر حسب دلالته الاجتماعية ، ثم المدرسة النفسية فى اقبالها على تلمس العوارض النفسية فى سير الشعراء وحيواتهم واتخاذها مدخلاً إلى فهم الشاعر وتقييمه .

ولكن النقاد وكتاب التراجم لا يريحون ولا يستريحون ، فقد أزعج أحدهم مرقد إليوت حين أزمع كتابة ترجمة لحياته ، يجمع فيها أشتات المعلومات ممن عاصروه ، ويتتبع فيها مسار حياته الخاصة ، من مرابع طفولته ، ومعاهد شبابه ، ورفاق كهولته وشيخوخته ، وفزعت أرملة إليوت الشابة التى تزوجها وهو فى السبعين بعد أن ظلت سكرتيرة له أعواماً طوالاً ، وحاولت أن تثنى الناشر والمترجم كلاهما عن عزمهما ، فلما يئست من ذلك كتمت عنهما كل ما عرفته عن الشاعر الذى عاشت فى ظله ، ثم آوت إلى جانبه سنوات طوالاً .

ومن غريب المصادفات أن يكون اسم المترجم أيضاً توماس ستيرتز مثل اسم إليوت الأول والثانى ، ولكن الاسم الثالث هو ماتيوز ، ولعله قصد إلى ذلك التلميح حين سمى كتابه « توم العظيم » فكأنه يشير إلى أن توم المترجم الذى لم تسبغ عليه

الحياة عظمة أو مجداً يكتب عن سميه الذى حظى بكل ذلك المجد والتقدير ، وقد شفع المؤلف عنوانه الأصلى بعنوان فرعى هو « ملاحظات نحو تعريف ت . س . اليوت » وذلك تلميح أيضاً إلى عنوان أحد كتب إليوت الهامة ، وهو « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » .

فهل زادنا الكتاب معرفة بإليوت حين سعى إلى تعريفه كما تعرف المجردات ، فتكتسب بالتعريف تعييناً وتحديداً ؟

* * *

صورة إليوت فى هذا الكتاب صورة رجل وحيد متبتل فى حب فنه ، ينمو فى ظلال الكتب أكثر مما ينمو فى وهج الحياة .. إنه من أسرة أمريكية عالية القدر ، وثيقة الاتصال بالثقافة ، وقد دفعت به هذه الأرومة إلى أكثر جامعات أمريكا شهرة ، وهى جامعة هارفارد .

وهناك كان من أساتذته حفنة من الأعلام منهم ثلاثة كان لهم شأن بعيد فى الفلسفة هم وليم جيمس ، وجورج سانتيانا ، وأستاذ آخر كان يكبره ببضعة أعوام هو برتراند راسل . قال اليوت عن راسل – الأستاذ الشاب المهاجر من انجلترا – حين كان يطلب عليه العلم فى هارفارد :

إن عقله فى الطبقة الأولى من العقول ، وكان جديراً بأن يعد كذلك حتى فى عصر النهضة .

وقال اليوت عنه بعد أن توثقت بينهما الصحبة فى انجلترا حين لاذ بها اليوت ، وعاد إليها راسل :

« إنها لكارثة عامة أن السيد برتراند راسل لم يحظ بدراسة منظمة » .

ما الذى جعل اليوت يغير رأيه فى راسل ؟

لذلك حديث طويل ، وهو ثمرة دأب كاتب الترجمة لجمع أشتات المعرفة عن حياة اليوت .

فلقد هاجر اليوت إلى انجلترا ، وهو فى السادسة والعشرين من عمره عام ١٩١٤ ، وتزوج فيها من سيدة تدعى فيفيان ، وفى انجلترا اشتغل حين وصوله بالتعليم فى لندن حيث التقى بالصدفة ذات مساء فى شارع أوكسفورد بأستاذه القديم فى هارفارد برتراند راسل الذى كان قد عاد إلى موطنه من سفرته الأمريكية .

جدد الشبان الأستاذ والتلميذ عهد المودة ، وقدم الأستاذ تلميذه إلى زهرة مثقفى لندن مثل ليونارد وولف وزوجته الكاتبة فرجينيا وولف ، والكاتبة كترين مانسفيلد ، والدوس هكسلى وكلاى بل وليتون ستراتشى .

ودعا راسل الزوجين توماس اليوت وفيفيان للإقامة معه فى شقته اللندنية ، وراسل بالمناسبة ينحدر من أسرة انجليزية بالغة العراقة ، وقبل الزوجان دعوة الأرستقراطى الفيلسوف اللامع بشبابه وأستاذيته المبكرة . وكتب راسل إلى صديقته الدائمة الليدى أوتولين مورل فى هذه الفترة عن السيد اليوت قائلا :

لقد توقعت أن تكون زوجة اليوت فظيعة ، ولكنى وجدتها غير سيئة . إنها خفيفة الظل ، سوقية نوعاً ما ، مغامرة مليئة بالحياة ..

* * *

وتمضى سياحة كاتب الترجمة فى خطابات راسل إلى صديقته الدائمة حول اليوت وامرأته ، فيجده يكتب أيضاً إلى صديقته الدائمة « إنه لمن المضحك أن أجد نفسى محباً لإليوت وكأنه ابنى . لقد ازداد نضجاً وهو يحب امرأته حباً عميقاً غير أنانى . وهى أيضاً تحبه ، ولكن نوبات من الكراهية تنتابها من وقت إلى آخر . إنها كراهية من الطراز الذى نجده فى روايات ديستويفسكى .. ليست مباشرة ، وأنا أصالحهما كل يوم ، ولا أستطيع أن أدعهما وحدهما فى المنزل ، وأنا بالطبع مستمتع بهذه اللعبة . إنها من طراز الأشخاص الذين يعيشون على حافة سكين ، وستنتهى كمجرمة أو قديسة ولا أدرى أيهما ستختار ، فلديها ما يؤهلها لكلا المصيرين » ..

ويكتب راسل بعد ذلك فى خطاباته مشيراً إلى تدهور حالة الزوجة الصحية ،

ونوبات الصداع النصفى التى تعاودها ، وفى ذات الأحيان يجد اليوت نفسه فى بعض الأحيان زائراً غير مرغوب فيه إذا صحبته ، وذلك لما يثيره مزاجها النارى من توتر بين أصحابه . ويجد كاتب الترجمة فى احدى يوميات صديق لهما من تلك الفترة حديثاً حول الزوجين يقول فيه « إنها تعطى انطباع الرعب المطلق ، فكأنها شخص رأى شبحاً مخيفاً ، ووجهها عادة شاحب أبيض خائف ، وعيناها عادة غاضبتان ، ولديها قدر من الحساسية الزائدة نحو لا شئ . فإذا سألتها مثلاً « هل لك فى مزيد من الفطائر » جاوبتك قائلة « ما هذا ؟ وماذا تعنى ؟ ولماذا تقول ذلك ؟» . لقد كانت فى لقائنا الأخير بهما مخيفة حقاً . وفى نهاية الساعة كنت مرهقاً للغاية وقلت لنفسى : أيها التعس توم لقد نلت ما يكفى ، ولكنها على كل حال كانت ملهمته » .

وهكذا يجمع دارسو اليوت أن زواجه الأول كان زواجاً تعساً ، فقد تزوج هذا الرجل الهادئ المفكر بامرأة بالغة التوتر ، وهى أيضا مزهوة بحسنها تحاول أن ترى وقعه دائماً على الرجال من صحبته .

ولقد هجر اليوت سكناه عند راسل بعد شهور ، وولدت بينهما جفوة هادئة استمرت مدى حياتهما ، فهل كان ثمة شئ بين راسل وزوجة اليوت ؟

ذلك سؤال يطرحه كاتب الترجمة ، ويمضى به إلى أبعد من ذلك حين يشير إلى سمعة راسل فى المجتمع اللندنى المثقف حين ذاك ، كأحد الشباب اللامعين المتعشقين .

* * *

كان لاليوت أستاذان ظل قريباً إليهما وإلى ما تركا فى نفسه طيلة عمره ، وكان أحدهما كتاباً والثانى رجلاً .

أما الكتاب فقد كان طائفة من الشعر الرمزى الفرنسى جمعها كاتب يدعى « آرثر سيمونز » وقرأها اليوت وهو يدرس فى هارفارد فى صباه الأول .

وقد كان الشعر المكتوب بالإنجليزية يتنازعه عند ذاك مدرستان . أولاهما المدرسة الرومانسية كما ورثها أدباء الإنجليز عن شعراء الرومانسية الثلاثة الكبار : شللى ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ودرزوورث وبايرون ، فضلاً عن براونج ، وسوينبرن ، وفيتز جرالد وغيرهم ، وثانيتهما مدرسة ويتمان الشاعر الأمريكى الكبير فى نبرتها الخطابية وقربها من واقع الحياة اليومية ، وإيمانها بقدرة الإنسان على الفعل والتغيير .

ولقد قدمت الرمزية الفرنسية إلى اليوت مفهوماً آخر ، من خلال هذا الكتاب ، وقاده هذا الكتاب إلى قراءة أعلام الشعر الرمزى الفرنسى مثل رامبو ، وجيل لافورج ، ولقد كان اليوت قبل قراءته للافورج حائراً بين الشعر والفلسفة ، فلما قرأه استقر عزمه على المضى فى طريق الشعر . وكان عندئذ فى العشرين من عمره .

كتب اليوت فى تلك الفترة إلى أحد أصدقائه يقول : « لقد جذبنى لافورج ، وأنا بالمناسبة أول أمريكى قرأه ، وإلى الشعر . وأظن أن نقطة انطلاقى ستكون هى لافورج ، والدراما الانجليزية فى عصر اليزابث » .

ذلك هو شأن الكتاب ، وأما الأستاذ الثانى فهو الشاعر الأمريكى المهاجر إلى أوربا عزرا باوند ، والذى التقى به اليوت فى لندن وباريس بعد هجرته هو الآخر إلى أوروبا .

كان باوند واسع الثقافة إلى حد مذهل . قال عنه ويندهام لويس أحد كبار كتاب العصر : لقد ذرع شاطئ بحر إيجه مع سوفوكليس ورأى فلورنسا مع دانتى وكافالكانتى ، وبالإجمال فليس هناك مكان فى أرض الماضى لم يزره باوند .

وكان باوند أيضاً إنساناً كبيراً يسخو بماله وجهده على شباب الأدباء ، ولقد قال همنجواى عنه « لقد تعلمت من باوند ما لم أتعلمه من كاتب قط ، ولقد كان عزرا أكرم من رأيت » ..

وتوثقت الصلة بين اليوت وباوند ، وإلى باوند أهدى اليوت قصيدته التى تسنم بها ذروة الشهرة ، وهى الأرض الخراب ، فأجرى فيها قلمه ، وشطب ومحا ، ونقح وأصلح ، ثم أعادها إلى اليوت فطبعها فى احدى المجلات ، ثم بعث بها مع قصائد أخرى إلى الناشر المعروف ألفريد نوبف . وقال الناشر عندئذ لأحد أصحابه : « لقد

قرأت مخطوطة أشعار السيد إليوت بمتعة فائقة . ولكنى لا أعلم هل هى شعر جيد أم لا . ولكن فيها قدراً من المتعة .. وسأطبعها » ..

وهكذا صار إليوت أحد كبار شعراء العصر فى أوائل العشرينات من هذا القرن . وهو فى حوالى الرابعة والثلاثين من عمره .

وقرر إليوت الانفصال عن زوجته بعد ستة عشر عاماً من الزواج فهجر بريطانيا عائداً إلى أمريكا ستة شهور . وحين قفل إلى بريطانيا اختار له مسكنا مستقلاً .

وقد أطرفنا المترجم بحكايات السيدة اليوت فى بحثها عن زوجها المهاجر الذى لم تلن له قناة . ظناً منه أن انفصاله عنها هو انقاذ لكليهما .

وقد دام هذا الانفصال أربعة عشر عاماً حتى ماتت السيدة فيفيان فى أحد المصحات العقلية فى عام ١٩٤٧ .

وحين ماتت أبلغ أخوها أحد أصدقاء اليوت . الذى أبلغ اليوت بدوره . فهرعا إلى جنازتها . ولم ينشر لها نعى فى صحيفة « التايمز » شأن من فى مكانتها . وكتم اليوت حزنه . فقد كانت هذه السيدة هى نعيمه وعذابه معاً . وفى هذا العام . وكان فى التاسعة والخمسين . داهمه مرض قديم . وخلع أسنانه . واستبدل بها أسناناً صناعية .

وكان هناك كما يحدثنا كاتب الترجمة امرأة أخرى فى حياة اليوت أمريكية تصغر إليوت بثلاث سنوات ، وهى إميلى هيل . كانت علاقتهما صداقة وثيقة . ويغلب الظن أنهما لم يلتقيا قط لقاء الأحباء . ودامت علاقتهما ثمانية وأربعين عاماً . وحين ماتت فيفيان ظنت إميلى العانس القديمة . أستاذة الدراما عندئذ . أن مكانها سيكون إلى قرب اليوت العجوز زوجاً له .

ولكن إليوت ما لبث أن اختار سكرتيرته الشابة لترعى شيخوخته .

ماتت فيفيان اليوت زوجة الشاعر الكبير بعد ثمانية وعشرين عاماً من الحياة الزوجية ، كان نصفها شقاء وخصاماً ونصفها انفصالاً ، فأسلمت آخر أنفاسها فى إحدى مصحات الأمراض العقلية ، بعد أن جاهدت فى آخر سفراتها كى تسترد اليها الشاعر الشارد ، ولكن دون جدوى .

ويحدثنا ت . س . ماتيوز كاتب الترجمة عن تلك الجهود المضنية والمضحكة معاً . وذلك بعد أن جمع شوارد أخبارها من أفواه الرواة ومطمور الصحف والمجلات .

ذات مرة قرأت فيفيان أن مسرحية اليوت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ستنقل عرضها من كانتربرى ، حيث يجرى مهادها التاريخى ، إلى مسرح ميركرى « عطارد » بلندن ، فتوجهت إلى هناك حيث احتجزت لنفسها مكاناً فى الصف الأول ، ووجدت مكانها إلى جوار الدوس هكسلى وزوجته ، ولكن الشاعر ، كأنما أدركه الكسل أو التوجس فى ذلك اليوم ، فلم يذهب إلى المسرح .

وذات مرة قرأت فى « تايمز الأحد » أن إليوت سيكون ضيف الشرف فى أحد معارض الكتب ، وأنه سيحاضر فى افتتاح المعرض . فابتاعت كتبه الثلاثة الأخيرة ، وأخذت كلبها المدلل على ذراعها ، وتوجهت إلى قاعة المحاضرة ، حيث سبقته اليها ، وحين دخل واجهته قائلة « أهلاً يا توم » ، فأخذ يدها مصافحاً ، ثم قال لها «كيف حالك » ، وما لبث أن جاوزها مسرعاً إلى قاعة المحاضرة .

وفى أثناء المحاضرة ، لم تكف السيدة المهجورة عن رفع الكلب فوق رأسها ليراه الشاعر ، وعن إيماءات الإعجاب والتشجيع ، وحينما انتهى من محاضرته شقت طريقها إلى المنصة ممسكة بحقيبتها ، وفيها كتبه الثلاثة ، وتركت الكلب ليسعى ملاطفاً لإليوت ثم ليثب على ذراعه وصدره ، ولكن إليوت اعتصم بالصمت والهدوء ، وقالت له فيفيان « ألن تعود معى . . يا توم ؟ » وأجاب الشاعر هادئاً « لا أستطيع أن أتحدث معك الآن » ووقع باسمه على الكتب الثلاثة ، ثم انصرف عنها إلى الحديث مع بعض الحاضرين .

ويحدثنا كاتب الترجمة أيضاً أن فيفيان إليوت نشرت فى صحيفة التايمز فى عام ١٩٤٤ اعلاناً مبوباً نصه :

« عد يا توم . . سيكون كل شيء على ما يرام . . فيفيان » .

وكان ذلك آخر العهد بها ، عاقلة نوعاً ما ، إذ أن هذا الإعلان كان كأنه صيحة استغاثة من سفينة غارقة ، وكان البحر الذى غرقت فيه فيفيان إليوت هو بحر الجنون .

وفى ٢٢ يناير عام ١٩٤٧ ماتت الزوجة ، وظن جميع أصحاب إليوت وأحبابه أنه سيتزوج من صديقته الأبدية إميلى هيل ، التى كانت الآن فى حوالى الخامسة والخمسين ، والتى أفنت شبابها عاشقة عذرية للشاعر الكبير .

كانت إميلى هيل أمريكية مثل إليوت ، ولدت بعده بثلاث سنوات ، لأب معمارى تحول إلى قسيس لطائفة الموحدين ، وكان خالها الناقد الموسيقى لصحيفة فى بوسطن ، فهى من أسرة مشغولة بالثقافة والدين ، مثل أسرة إليوت وإن كانت مكانتها لا تدانى مكانة أسرة الشاعر .

والتقت إميلى بالشاعر فى أرباض جامعة هارفاد بمدينة كامبريدج . المدينة التوأم لبوسطن ، بولاية ماساشوستس ، حيث كانت هذه الجامعة – وما زالت – ملتقى أبناء الطبقات العليا والطامحة للعلا فى المجتمع الأمريكى .

كانت إميلى فى السابعة عشرة ، طالبة أتمت دراستها فى مدرسة عليا بالمدينة ، وكان إليوت فى العشرين ، طالباً بالجامعة ، ولما كان إليوت وإميلى انسانين كتومين طيلة حياتهما ، فإننا لا نكاد نعرف شيئاً عن مدى صحبتهما فى ذلك الزمان البعيد .

* * *

وفى عام ١٩١٤ ، وكان الشاب فى الخامسة والعشرين من عمره ، أنبأ إليوت فتاته أنه سيرحل إلى أوروبا لطلب المزيد من العلم والتجربة وكاشفها بأنه يمضى وراء

هدف هو أن يكون شاعر الزمان . وكانت الفتاة هى الأخرى تطمح أن تكون شيئاً فى عالم الدراما – نقداً وتأليفاً وأداء . ووجد الشابان أن من الخير لكليهما أن يمضى فى طريق الطموح وحده ، وهكذا سافر الشاعر الشاب إلى انجلترا ليظل هناك ثمانية عشر عاماً متوالية ، يتزوج خلالها من سيدة انجليزية هى فيفيان . وتصل أنباء زواجه إلى إميلى . فتراجع نفسها قليلا فى أمر علاقتها العذرية ، ولعلها قالت لنفسها : لقد فاتنى أن أعقد الصلة الوثيقة بينى وبين الإنسان . فلأعقدها إذن بينى وبين الشاعر .

تخصصت إميلى هيل فى درس الأدب عامة والمسرح خاصة . ويحدثنا من عرفوها أنها كانت تتمتع بصوت بالغ العذوبة والعمق ، وأنها كانت جديرة بأن تكون بملامحها الرائعة الجميلة وصوتها الثرى المعبر من ألمع الممثلات . لو لم يعارض خالها فى احترافها التمثيل .

وفى هذه الأعوام الثمانية عشرة ، كانت شهرة إليوت تنطلق فى انجلترا . ثم ترن أصداؤها عبر المحيط فى أمريكا ، وكانت إميلى هيل أكبر المتحدثين عن عبقريته وإبداعه فى مجال الجامعات والأندية الثقافية .

والتقى الصديقان القديمان فى عام ١٩٣٢ فى الولايات المتحدة ، حين عاد إليها إليوت أستاذاً زائراً فى هارفارد ، وكانت هى فى ذلك الوقت أستاذة بها أيضا . وكان اليوت قد استقر عزماً على الانفصال عن زوجته ، وان كان لم يكاشفها بعد بنيته ، ويرجح ماتيوز أن اليوت حدث اميلى كصديقة قديمة عن عزمه الأكيد .

* * *

كان عمل إميلى هيل فى ذلك الوقت تتمة لعمل اليوت . فقد كانت محاضراتها فى الدراما والشعر تدور حوله ، ومن الثابت أنه فى تلك الفترة قد قدم اليها مسودات مسرحية « حفلة كوكتيل » وأن المخطوطة قد نقلت بين أيديهما مرات عديدة .

ولقد بدت شخصية إميلى هيل فى مسرحية إليوت « اجتماع شمل الأسرة » فهى فى هذه المسرحية « أجاثا » العمة التى تعرف كل شىء . وفى المسرحية يسأل

« هنرى » (وهو صوت إليوت نفسه) العمة أجاثا . وهو يودعها قائلاً : هل سنلتقى مرة ثانية ؟ فتجيب العمة :

هل سنلتقى مرة ثانية ؟
ومن سيلتقى مرة ثانية . إنما اللقاء للغرباء .
إنما اللقاء لأولئك الذين لا يعرفون بعضهم البعض . .

وفى تلك الأثناء منح إليوت درجة فخرية من جامعة سانت أندروز . وقد حدثت إميلى أحد خلصائها أنها دعيت إلى حفل لتكريم إليوت . فاشترت لنفسها ثوباً زاهياً محلى بالأزهار . وتوجهت من المحطة حيث أنزلها القطار إلى منزل الداعية إلى الحفل . وحذاء السهرة فى حقيبتها .

وحين وصلت لبسته . ثم دخلت لتبدى إعجابها بحديقة منزل المضيفة . وأجابتها المضيفة قائلة :

« ولكنك يا آنسة هيل قد جلبت كل حديقتك على ثوبك » .

وأحست الآنسة هيل بالخجل لأن المدعوين كانوا فى ثياب بسيطة . بينما كانت هى بالغة التزين كأنها عروس الحفل .

وعاد إليوت إلى انجلترا . لتتصل الرسائل بينه وبين إميلى . رسائل غير متقطعة . أنبأها فيها عن انفصاله عن فيفيان ، وعن حياته وأعماله . ويتحدث أحد طلبة الأستاذة هيل فى تلك الفترة عن فرحها حين تلقت مسودة قصيدته « شرق كوكر » . وهى احدى قصائد مجموعته « الرباعيات الأربع » . .

فقد جمعت تلاميذها فى غرفتها الصغيرة ، وقدمت إليهم شراب الشيرى . كأنهم فى حفلة تعميد ، ثم قرأت عليهم القصيدة بصوتها المتهدج ، فرحة مغتبطة كأنها تلقت رسالة من السماء .

وتتحدث تلميذة لها عن غذاء مع الأستاذة ، حين مالت عليها الأستاذة قائلة : لقد تلقيت رسالة اليوم من صديقنا . .

وكان صوتها عندئذ بالغ الرقة .

كانت إميلى تلتقى خلال تلك السنوات بإليوت أحياناً ، حين يقدم إلى أمريكا أستاذاً أو محاضراً أو شاعراً محاطاً بالتكريم ، وربما كانت إميلى تعزى نفسها بأن إليوت الكاثوليكى بإرادته واقتناعه لا يستطيع أن يطلق زوجته ، ولا يستطيع أن يتزوج وهما مازالا شرعاً زوجاً وزوجة رغم انفصالهما الطويل . وذلك إلى أن جد جديد ، جعل الآنسة العانس التى ترهبت فى محراب الشاعر تعيد التفكير فى صداقتها الطويلة ، فلقد ماتت فيفيان إليوت .

وكانت إميلى هيل عندئذ فى السادسة والخمسين ، وكان إليوت فى الستين ، أرمل عجوز وعانس ذاهبة الشباب ، تمتد صداقتهما القديمة ما يقرب من أربعين عاماً ، وفى هذه الفترة تبادلا الرسائل ، وفجأة سمعت إميلى هيل وهى فى كليتها بالولايات المتحدة أن إليوت قد تزوج سكرتيرته الشابة .

كان النبأ غير متوقع ، ولعل الآنسة العجوز حين سمعته استعرضت شريط حياتها الطويل ، ونثرت بين يديها رسائل الشاعر الصديق التى بلغت حوالى ألف رسالة مودعة الآن فى مكتبة جامعة برنستون مع وصيتها ألا تفض أو تقرأ إلا بعد خمسين عاماً من وفاتها .

ولقد ماتت إميلى هيل بعد وفاة إليوت بخمس سنوات فى آخر يوم من أيام عام ١٩٦٩ .

فلننتظر إذن حتى العام العشرين من القرن الحادى والعشرين لنقرأ هذه الرسائل (لا نحن ، بل أبناؤنا) هذا إذا كان إليوت سيظل فى السمت الأعلى بين الشعراء بعد هذه الأعوام الخمسين .

وأغلب الظن أنه سيظل كذلك .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ڤولتير بعد ٢٠٠ سنة

الصلة بيننا وبين ڤولتير قديمة الأواصر. منذ قدم رائد الثقافة المصرية فى القرن التاسع عشر الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى نبذاً عن أفكاره. وما كاد قرن من الزمان ينقضى على ما كتبه الشيخ حتى كان رائد الثقافة المصرية فى القرن العشرين (الشيخ) طه حسين، قد قدم لنا الكثير من ڤولتير وعنه.

كتب الطهطاوى فى كتابه تلخيص الابريز اسم المفكر الفرنسى ولتير، فلم تكن الفاء ذات النقاط الثلاث معروفة فى الإملاء العربى وقال لنا إنه قرأ عدة مواضع من ديوانه، ويقصد بذلك مجموعة أعماله الكاملة، ثم تلا ذلك بعدة أسطر قوله إنه قرأ عدة «محال» أى «مقالات» نفسية فى معجم للخواجة ولتير.

وهكذا بدأت المعرفة بيننا وبين «الخواجة ولتير» على رأى الطهطاوى، منذ مائة وخمسين عاماً، وتوثقت قليلاً بجهد طه حسين وبعض تابعيه. ولكنها لم تصبح عز المعرفة وصداقة اليقين بعد. وربما كان ذلك لأن الأجيال الجديدة أصبحت أقل تطلعاً إلى صداقة العقول الكبيرة، وأضيق صدراً تجاه المعرفة من الأجيال السالفة.

والآن يحتفل الفرنسيون والعالم بالذكرى المائتين لوفاة ڤولتير العظيم، وما أحرانا عندئذ أن نمد إليه بعض الأيدى الصديقة الجادة. ونغرى بعض مؤلفاته وأفكاره بالإقامة فى لغتنا.

* * *

تقرأ قصة حياة فولتير كأنها وقائع مسلية كثيرة الضحكات قليلة الدموع ، فلم يكن فولتير رغم حياته فى القرن الثامن عشر ، من هؤلاء الرومانتيكيين الذين يرون الحياة سيلاً من الدمع أو لهيباً من الزفرات ، بل كان ابن الحياة وصديقها بكل ما فيها من علو ودنو . كان يستطيع بذهنه النفاذ أن يلمس أرفع قمم الفكر البشرى . وكان يستطيع أيضاً بذكائه الاجتماعى أن يجد طريقه فى مجتمع الملوك والنبلاء ، وهو ابن الطبقة الوسطى الصغيرة ، وأن يسعى فى مناكبها متاجراً يزداد كل يوم ثراء على ثراء ، وهو الذى لم يرث عن أبيه موثق العقود شيئاً من عرض الدنيا .

وهكذا ، فإن السيرة الشخصية لفولتير ، فى غرامياته اللافحة أو تجارته الرابحة ، قد لا ترسم صورة حياة فيلسوف أو مفكر ، ولكن سيرة المفكرين الشخصية هى آخر ما يعنينا منهم . فأعمالهم وكتاباتهم هى الميراث الذى يتركونه للإنسانية ، ولنذكر هنا قول شو إن العقول الصغيرة تناقش الأشخاص ، أما العقول الكبيرة فهى تناقش المبادئ .

ويبدو أن كل الأدباء الكبار من طراز فولتير ، أولئك الذين يعطون اللهو والحياة الاجتماعية والطموح الفردى حقها ، ويعطون الفكر حقه أيضاً ، يستطيعون بما فيهم من حيوية وفطنة أن يعيشوا حياتين ، أو أن يروا الدنيا بمنظارين ، يتطلع أحدهما إلى مباهجها وألوانها الوردية الزاهية ، بينما يتطلع المنظار الآخر إلى الخلود وحده .

لقد قدر أحدهم دخل فولتير فى عام ١٧٣٦ ، وهو فى الثانية والأربعين من عمره بعشرين ألفاً من جنيهات ذلك الزمان ، ولكنه فى تلك السن أيضاً كان ألمع كاتب فى فرنسا ، وكانت شهرته قد تعدت فرنسا إلى إنجلترا وألمانيا ، وكان يتلقى الرسائل من حفنة من ملوك أوربا ونبلائها ، يسألونه هذا السؤال الذى نذر نفسه للإجابة عنه منذ أمسك بقلمه :

كيف يصبح البشر سعداء فى هذه الحياة ؟

وقد تعددت إجابات فولتير عن هذا السؤال ، وتعددت أساليب إجابته عنه ، فأجاب عنه شعراً إذ كتب مجموعة ضخمة من الشعر ، وأجاب عنه بكتابة الرواية ،

فكتب روايتي «كانديد» أى الصريح ، و «زاديج» أى الصادق ، وهى الرواية التى ترجمها الدكتور طه حسين .

وأجاب فولتير عن هذا السؤال مؤرخاً ، فاتخذ من بعض الموضوعات التاريخية وسيلة لتنوير الإنسان وتبصيره فى سعيه إلى السعادة ، ولعله قد شرح منهجه فى كتابة التاريخ أوضح شرح حين قال فى ختام حديثه عن عصر لويس الرابع عشر :

لم يبق شئ سوى أسماء هؤلاء الذين قادوا الكتائب والجيوش ، ولكن لا فائدة للجنس البشرى من مائة حرب من هذه الحروب . . فإن عظماء الناس الذين حدثتكم عنهم هيأوا ألواناً من المتع الخالصة الدائمة لمن يأتى بعدهم من الناس : حفر قناة تصل بين بحرين أو لوحة من تصوير المصور «بوسين» أو مسرحية تراجيدية جميلة ، أو حقيقة علمية مكتشفة ، هذه أشياء أثمن ألف مرة من كل ما فى أرشيف القصر الملكى ومن كل قصص الحرب ، ففى رأيى أن العظماء هم أول الناس ، أما الأبطال فهم آخرهم ، وأعنى بالعظماء أولئك الذين برعوا فيما هو مفيد أو ممتع أما المخربون للبلاد بالحرب فهم ليسوا سوى . . أبطال » . .

وأجاب فولتير أيضاً عن هذا السؤال كاتباً مسرحياً ، فقد كان فولتير يعد نفسه كاتباً مسرحياً بالدرجة الأولى ، ومن المفارقة أن توفيقه فى المسرح كان محدوداً زغم أنه شغل عصره بمسرحه هذا ، ولكن أعماله المسرحية قلما تعرض الآن على خشبات المسارح ، ولعلنا نذكر هنا أن كثيراً من الأدباء المتعددى المواهب ، يتوهمون أن أقل مواهبهم شأناً هى أعظمها ، ونذكر عندئذ مؤلف قصص الأطفال العظيم هانز كريستيان اندرسن الذى كان يرى نفسه أيضاً مسرحياً كبيراً ، ونذكر أيضاً المفكر المصرى الكبير عباس محمود العقاد الذى كان يرى نفسه شاعراً كبيراً .

كتب فولتير مسرحيات عديدة فأعاد كتابة أوديب . . لسوفوكليس . واستمد من التاريخ الإنجليزى موضوعات «هنرى الخامس» و «ريتشارد الثالث» وكتب مسرحية مستمدة من التراث الصينى ومسرحية عن محمد عليه السلام ، أنصف فيها محمداً بقدر استطاعة رجل نشأ فى تراث مسيحية القرن الثامن عشر .

وقد تكون جوانب الأدب الخلاق جملة ، من شعر ومسرح ورواية وملحمة ، هى أقل جوانب فولتير بريقاً ، وخاصة بعد أن امتحنتها السنون امتحانها القاسى ، ودفعت بعضها من واجهة التراث الأدبى إلى أدراجه المغلقة .

فليس فولتير عند النقاد الآن شاعراً كبيراً ، فشعره مصنوع لا يلمع فيه سوى بعض قصائده الساخرة الماجنة ، وليس هو مسرحياً كبيراً من طراز راسين وكورنى ، بل إن مكانه فى الكتابة المسرحية يزاحمه فيه العشرات والمئات ، أما الرواية فقد اتخذت بعده طريقاً آخر فقللت من الزينة البلاغية واللغوية ، وابتعدت عن المفارقات والغرائب مقتربة من واقع الحياة اليومية . كان بلزاك الواقعى هو الأب الحقيقى للرواية الفرنسية ، لا فولتير الخيالى ، ومضى تيار الرواية مخالفاً لفولتير فى أسلوبه وطريقته فى الحكاية ورسم الشخصيات ، وذلك مثل ما حدث فى أدبنا العربى ، إذ ابتعدت الرواية عن أسلوب طه حسين المزخرف الموسيقى ، إلى أسلوب توفيق الحكيم .

أما ما سوف يبقى من فولتير فهو فولتير المفكر ، وفولتير الساخر ، وبالأحرى . . المفكر الساخر معاً .

يبدأ فكر فولتير سواء فى فلسفته أو تاريخه ، من الإقرار بالأمر الواقع ، وهو وجود الإنسان على الأرض محوطاً بالشر والحروب والفتن والأنظمة المستبدة ، ثم يلتى بسؤاله عن السعادة ، فلا يجدها إلا فى كلمتين : العقل والحرية .

أما العقل فإنه يدفع بنا إلى تغيير مفهومنا للأشياء والأزمان إثر المناقشة والتمعن ، فإن كثيراً من الأخطاء العقلية تأخذ شكل الصواب ، لأن الناس قد ألفوها بالتكرار ، وما أحوجهم عندئذ إلى رجل ذى بصيرة لكى يكشف ما فيها من زيف وضلال .

ولكى يعمل العقل لابد أن يعمل بحرية ، وفى ظل الحرية ، ولذلك فإن نتاج فولتير الفكرى تبقى منه جملة اقتناعات .

فهو مؤمن بالله ، لا لأن العقل يثبت ذلك ، بل لأن العقل لا يستطيع أن ينفى

وجود الله ، والتدين عنده ضرورة لأنه هو ضابط الأخلاق والسلوك ، ولعله عبّر عن ذلك بطريقته الساخرة حين قال :

« أفضّل أن يؤمن خادمى وطباخى بالله ، لأنهما لو كفّا عن ذلك لسرقنى أحدهما ودس لى الآخر السم فى الطعام » .

ولعل هذا القول يذكرنا بكلمة ديستويفسكى « إذا لم يكن الله موجوداً ، فكل شئ مباح » .

وفولتير كذلك – ويا للعجب – يوافق على الملكية ، ولكنها الملكية المقيدة ، فالسلطة حقيقة واقعة فى أى مجتمع ، وفولتير لا يدعو للانقضاض على السلطة ، ولكنه يدعو لتقويمها وليس هناك تقويم للسلطة أجدى من اعترافها بالحرية الفردية للمواطنين . وهنا يفيض فولتير فى الحديث عن حرية الكلام والكتابة المطلقتين ، وحرية الفرد إزاء الدولة ، وحرية الضمير ، وحرية التملك ، وحرية العمل ، وربما بدا فولتير للبعض حين يقرأون هذه الكلمات محافظاً أو جامداً ، ولكنهم لو تأملوا لأدركوا أية أبعاد رائعة تكمن وراء هذه الكلمة الساحرة : الحرية .

لقد أصبح فولتير الإصلاحى بهذه الكلمة أحد آباء الثورة الفرنسية ، وعلماً من أعلام الفكر الديمقراطى فى العالم أجمع . ولنذكر الآن كلمته الخالدة التى كثيراً ما يستشهد بها دون يقين حتى ليخشى أن يضمحل معناها كما تضمحل نقوش العملة من كثرة التداول .

« **أنت خصمى فى الرأى ، ولكنى أبذل حياتى لكى تستطيع أن تقول رأيك** » .

الصور المعلقة في ذاكرة العجوز

برتراند راسل

يستطيع القارىء العادى أن يقترب من نوعين من الفلاسفة دون مشقة . فإذا حلا له الاقتراب تجول قليلاً فى أبنيتهم الفكرية ، وربما راقته الإقامة الطويلة أو القصيرة فى أحد الأجنحة ، حيث يجد ما يستهوى مزاجه ، تاركاً الإلمام بالقَصْر كله لمن كانت الفلسفة مجال درسهم المرهق الطويل .

أما هذان النوعان من الفلاسفة ، فأولهم الفلاسفة الشعراء ، أو أولئك الذين تكتسى فلسفتهم بخيال الشعر وتحلق بريشه ، ويمتلىء فكرهم وأسلوبهم بوثباته وموسيقاه ، ولعل على رأس هؤلاء أفلاطون الإغريقى ، ولعل من أكثرهم أثراً فى وجدان الإنسان المعاصر نيتشه الألمانى ، فأنت تقرأ هذين الفيلسوفين وأمثالهما كأنك تقرأ عملاً من روائع الأدب .

وثانى هذين النوعين هم الفلاسفة الذين تعدت فلسفتهم نطاق الدرس العلمى إلى الاهتمام بالإنسان فى أحواله المختلفة ، محارباً ومسالماً ، وعاشقاً وزوجاً ، ومعتقداً ومنكراً ، فلم تنعزل فلسفتهم فى جزر الفكر النائية أو تتوحد على قمم التأمل الباردة ، بل هبطت إلى حيث يوجد الإنسان العادى فأخذت منه وأعطت .

ومن ألمع هؤلاء الفلاسفة المعاصرين الفيلسوف الانجليزى برتراند راسل .

تصدر راسل فى شبابه صف الفلاسفة بدراسته فى الرياضيات . وهى أكثر

العلوم تجريداً ، ثم بدراسته فى المنطق ، وهو لا يقل تجريداً عن الرياضيات ، فالرياضة والمنطق كلاهما لا يعنيهما زيد أو عمرو من الناس كأشخاص ، بل إن البشر جملة قد لا يخطرون ببال الرياضى أو المنطقى وهو يبحث قضاياه . إن ما يعنيه هو صواب المعادلة أو خطؤها ، وصدق القضية أو كذبها ، إن الرياضة والمنطق وسائل لإصلاح الفكر ، ولكنهما ليسا هما الفكر ذاته .

ولكن راسل سرعان ما تحول إلى الحياة ، وأوغل فى الفكر ذاته ، ومن حسن الحظ أن حياته المنتجة ككاتب وفيلسوف قد امتدت حوالى ثلاثة أرباع القرن ، كتب خلالها عشرات من الكتب ، منها العديد الذى يتناول الإنسان وحياته فى المجتمع .

ومن الملحوظ اليوم لمن يسعفه الحظ بالنظر إلى رفوف الكتب فى محال بيع الكتب فى أية مدينة أوربية . . أنه سيجد عديداً من الطبعات الشعبية لكتب راسل الاجتماعية ، بينما قد يضنيه البحث عن أحد كتبه الفلسفية الأولى .

إن القراءة فى الفلسفة الصرف عبء ثقيل ، أما القراءة عن الإنسان كما يراه فيلسوف ، فهى متعة بهيجة لأن الفلسفة عندئذ ترقى إلى مستوى رفيع ، وذلك بألا تكون مجرد حب للحكمة كما يقول اسمها ، بل تصبح هى الحكمة ذاتها .

وفى الثمانين من عمر راسل الذى طال سنوات بعد التسعين ، جلس راسل يتذكر أصحابه الماضين من أهل الأدب والفكر ، كان قد استوفى الحديث عن الإنسان بعامة ، وأراد أن يتحدث عن بعض البشر الذين عرفهم . إن الغابة طويلة ممتدة ، ولكن بعض أشجارها ترتفع فروعها عالية محلقة وارفة الظل وافرة الثمر . . فليتوقف عندها راسل إذن قليلاً أو كثيراً ، وليتحدث العظيم وهو فى الثمانين من عمره عن العظماء الذين عرفهم .

وفى هذا الحديث كتب راسل عن برناردشو ، وهـ . ج . ولز ، وجوزيف كرنراد ، والثلاثة من كبار الكتاب ثم عن سانتايانا وألفرد نورث هوايتهد

الفيلسوفين ، وختم مقالاته بالحديث عن الزوجين المفكرين سيدنى وبياتريس ويب ، وهما من منشئى حزب العمال البريطانى .

وقد أطلق راسل على هذه المقالات جميعها اسم « صور من الذاكرة » .

عرف راسل شو فى مراحل حياته . بدأت علاقتهما عندما كان شو مجرد ناقد موسيقى ، وقد ظل كذلك حتى حوالى الأربعين من عمره ، ثم توطدت علاقتهما بعد أن أصبح شو كاتب المسرح الأول فى انجلترا ، ثم تآخت شيخوختهما حين أصبح شو ألمع المفكرين الإنجليز فى زمانه ، وأصبح كل ما ينطق به أو يفعله حديث الصحف والمجتمعات .

كان شو ساخراً ، وراسل يرد سخريته وعباراته اللاذعة إلى خجله الاجتماعى ، فكأن هذه السخرية ، وبخاصة من المجتمعات المتحذلقة ، كانت درعاً يحمى بها نفسه من عبث هذه المجتمعات وتطاولها ، ولكنه كان عنيداً بالغ العناد إذا اقتنع برأى ما ، ويذكر لنا راسل بضع طرائف عن عناد شو :.

لقد زار برجسون الفيلسوف الفرنسى العظيم لندن ذات يوم ، وأقام له بعض المفكرين حفل غذاء ، وكان من بين المدعوين إليه راسل وجورج برنارد شو.

ووقف شو ليلقى كلمته . وإذا به يطرح تفسيراً لفلسفة برجسون لا يخطر على بال برجسون ، بل هو أقرب إلى تفكير برنارد شو نفسه ، ويستوقفه برجسون قائلاً بالإنجليزية . . وبلكنة فرنسية : لا . . لا . . يا مستر شو . . ليس هذا هو ما أعنيه ، ويبادره شو قائلاً دون أن يتلعثم :

– يا زميلى العزيز . . إنى أفهم فلسفتك أكثر منك . .

وسكت برجسون والغضب يكاد يشق صدره ، وأخذ يثنى قبضتيه ويفردهما ، بينما استرسل شو فى حديثه ببالغ الهدوء .

ويحدثنا راسل عن طريقة كتابة شو لمسرحياته :

لقد كان يكتب أسماء شخصيات مسرحياته التى هو بصدد كتابتها على مربعات صغيرة من الورق ، ثم يضعها على لوحة شطرنج على طاولة الكتابة أمامه ، ويحركها وهو يكتب متخيلاً أن لوحة الشطرنج خشبة المسرح .

ولعل هذا يفسر لنا لماذا تبدو كثير من شخصيات شو ، كأنها دمى شطرنج تحمل أفكاراً ، وليست شخصيات مليئة بنبض الحياة ودمها .

ويكشف لنا الفصل الذى خصصه راسل للحديث عن ولز ، بنظرة الفيلسوف المحترف إلى الكاتب الشعبى . فقد كان « ولز » كاتباً ينتسب إلى جماهير الناس ويكتب لها ، وقد بدأ ولز حياته الأدبية بكتابة روايات علمية يحاكى فيها روايات « جيل فيرن » ولعلنا جميعاً نتذكر رواياته مثل « أول رجلين على القمر » أو « الرجل الخفى » أو « حرب العوالم » وكان ذلك كله لا يبشر بكتابه الجامع المفيد « موجز تاريخ العالم » الذى ترجم إلى العربية منذ سنوات بعيدة .

كانت عينا ولز دائماً على رضا الجماهير عنه كاتباً . ويحدثنا راسل أنه كان يتحدث معه ذات مرة ، فتطرق ولز إلى الحديث عن الحب الحر « دون زواج » وعارضته فى تلك النظرة مسز ولز التى كانت إلى جوار زوجها ، وحين أراد راسل أن يقطع تلك المشادة بين الزوجين سأل ولز :

– ولماذ لا تكتب مروجاً لرأيك ؟

وأجاب ولز فى هدوء :

– لأنى لم أجمع من المال بعد ما يكفينى للاستغناء عن حقوق التأليف .

أما الكاتب الذى كتب عنه راسل بلهجة عاشقة ، فهو الكاتب البولندى الأصل ، الإنجليزى اللغة والتجنس « جوزيف كونراد » مؤلف عديد من الروايات التى ترجم بعضها إلى العربية .

استوقف راسل فى لقائها الأول أن كونراد رغم أنه كان من ألمع كتاب الإنجليزية فإن لهجته الأجنبية كانت بالغة الوضوح ، ثم ما لبث أن اكتشف أن حياته كانت

مصداقاً لفكره وفنه ، فقد وجده أخلاقياً فى غاياته نبيلاً فى تصرفه ، مؤمناً بأن على الإنسان رغم قسوة الحياة وعبثها أن يوجد لها المعنى والقصد ، وأن يجعل من معاناته سبيلاً إلى استنارة روحه ونقائها .

كان كونراد قد اختار أن يكون إنجليزياً ، فهو ابن لأحد النبلاء البولنديين ، وقد أبدى منذ سنوات صباه غراماً بشيئين : بريطانيا والبحر فانخرط فى سلك البحرية ، ثم عمل سنوات فى البحرية التجارية البريطانية التى قادته إلى أعماق آسيا وأفريقيا . . وحين عاد كان قد طرح اسمه البولندى إلى اسمه الإنجليزى ، واختزن مادة رواياته العظيمة عن حياة البحر .

ولكن كونراد فيه شيء من بولندا ، وهو كراهية الروس ، ويحدثنا راسل أن كونراد كان يكره روسيا القيصرية والشيوعية معاً وأن هذه الكراهية كانت تمتد لتشمل تولستوى وديستويفسكى أيضاً اللذين لايقدرهما كونراد حق قدرهما .

وبعيداً عن حب كونراد لبريطانيا وكراهيته لروسيا ، فلم يكن له اهتمام واضح بالسياسة . كان شاغله هو الإنسان فى وحدته القاسية . وهو ما عبر عنه أقسى تعبير فى روايته « الإعصار » فالرواية تحكى عن قبطان أنقذ سفينته من الغرق بجهد جهيد وشجاعة خارقة وحذق بالغ . وبعد أن انتهت ملحمة بطولته كتب خطاباً إلى زوجته يحكى لها فيه بتواضع بالغ ما فعله ، وحين تسلمت الزوجة الخطاب وجدته طويلاً مملاً ، فألقت به بعيداً دون أن تقرأه .

يقول راسل فى ختام تقييمه لكونراد :

هناك فلسفتان فى عالمنا الحديث . تنبع أولاهما من جان جاك روسو ، وهى تستبعد التنظيم والانضباط كعنصر غير ضرورى فى الحياة ، أما الأخرى فتجد تجليها فى المذاهب الشمولية ، وهى تلجأ إلى فرض الانضباط على البشر من خارج ذواتهم . أما كونراد فقد كان يحب الانضباط ، ولكن على شريطة أن يكون نابعاً من النفس لا مفروضاً عليها . . وذلك هو الانضباط الأخلاقى الفردى الذى يبعثه إيمان الإنسان بقيمته كفرد ، وبقيمة الحياة كمضمار أخلاقى للإنسان .

ولكن المفكر الأخلاقى الذى يؤمن بالنبل البشرى وحده بعيداً عن المذاهب والحذلقات يظل غريباً عن هذا العالم ، فكل إنسان أو مفكر فى هذا العصر الحديث قد اضطر إلى أن يرفع راية أو ينشر علماً كتب عليه مذهبه . أما ذلك الذى يؤمن بالمقولات الأولى : الخير . . الحق . . العدل . . دون حذلقة أو تمذهب ، فقد يبدو خارج زمانه . . وكذلك كانت غربة كونراد ، التى أضيفت إليها غربته فى إنجلترا التى أحبها واختارها وطناً لقلبه وقلمه . ولكن لكنته الغريبة ظلت دائماً تشى بأنه وافد إليها من بعيد .

ولعل هذا هو ما تكشفه واحدة من آخر روايات كونراد ، وهى رواية « آمى فوستر » التى يلقى عليها راسل هذا الضوء الكاشف .

إن الرواية تتحدث عن فلاح سلافى جنوبى (وكونراد أيضاً سلافى الأصل) ينجو من سفينة غارقة على سواحل مقاطعة «كنت » ببريطانيا . فيخشاه أهل القرية الساحلية ويقاطعونه ويسيئون معاملته ، ولا تنعقد الصحبة إلا بينه وبين فتاة متواضعة الحظ من الجمال ، هى « آمى فوستر » .

إنها تمده بالطعام القليل الذى يحفظ عليه رمق الحياة . وتحاول أن تتحدث معه حتى يعرف قليلاً من لغتها ، وأخيراً يتزوجها .

ويعيشان معاً ، حتى تصيبه الحمى ، فيهذى عندئذ بلغته الأصلية التى لا تفهمها الفتاة ، وتحس الفتاة بغربته عنها ، بل تخشى هذه الغربة ، فتهرب منه مع وليدها ، وتتركه ليموت وحيداً يائساً .

وينتهى حديث راسل عن الأدباء الثلاثة الذين عرفهم وعقد معهم أواصر الصداقة ليبدأ حديثه عن الفلاسفة ، وأولهم سانتيانا الأسبانى الأصل الأمريكى الجنسية ، وثانيهم أستاذه وشريكه فى أحد كتبه الفرد نورث هوايتهد ، ثم الثنائى سيدنى وبياتريس ويب أكبر مفكرى حزب العمال البريطانى . .

ولهؤلاء — لو شئنا الإنصاف — ينبغى أن يفرد حديث مستقل .

البـاب الثـالـث

آخر الكلوشار
هنرى ميلر

لست أدرى هل ما زال الكاتب الأمريكى « هنرى ميلر » حياً ، أم قد لحق بمعظم أبناء جيله من الكتاب الأوروبيين والأمريكيين ؟ .

لست أدرى ، ولا سبيل إلى أن أدرى ، وقد تقطعت العلائق بيننا وبين الأدب العالمى ورجاله ومجلاته ونشراته فى السنوات الأخيرة ، حتى أننا لم نعرف بموت شاعر من أكبر شعراء العصر ، وهو « أودن » ، إلا بعد وفاته بشهور .

وفى ظنى أن خبر موت شاعر كأودن أو كاتب كميلر لو تناقلته وكالات الأنباء ، ووصل إلى صحفنا اليومية لما عنيت بالإشارة إليه . وما يعنيها فى ذلك ،والرجلان وأشباههما ليسا من أهل الرياضة أو التشخيص أو الرقص أو الأزياء .. أو الجريمة .

وقد كان آخر لقاء لصحافتنا بهنرى ميلر حين حدثنا لويس عوض منذ سنوات فى الأهرام عن مؤتمر أدبى حضره بانجلترا ، وكان نجم المؤتمر هو هذا الأديب العجوز المثير .

وليس هناك سبيل إلى أن يعرف القارئ « ميلر » معرفة جيدة إلا إذا كان يقرأ الإنجليزية ، ذلك لأن أهم عملين من أعماله ، وهما « مدار السرطان » و « مدار الجدى » لا يستطاع ترجمتهما إلى العربية ، وإلا تعرض مترجمهما لطائلة قانون العقوبات ، ذلك أن القانون لا يفرق بين البذاءة الفنية ، والبذاءة .. بلا فن ..

ولسنا فى ذلك بدعاً ، فإن ميلر لم يستطع أن يطبع روايتيه فى أمريكا وطنه ، ولا

فى انجلترا موطن اللغة الإنجليزية الأول ، ولم يجد إلا باريس الواسعة الصدر ، التى ألفت أمثال هذه الانفجارات حتى غدت أحد ملامحها المتوارثة .

ومنهج ميلر فى الكتابة أنه يسمى الأشياء بأسمائها ، وينقل الحوار طازجاً ساخناً ، وينفض ما فى الذهن حياً متدفقاً . لا يوقف هذا كله ما اصطلح الإنسان على الخضوع له من الاحتشام والتأدب .

يذكرنى ميلر ، وقد رأيت مرة البترول وهو ينبجس من جوف الأرض أسود لزجاً لا معاً – يذكرنى بهذا السائل الغريب ، الذى يتحول أحيانا إلى زيت أو عطر أو ملبس شفاف كالحرير .. فميلر هو كاتب الطبيعة الخام . وهو قد ترك لغيره من الكتاب أن يختاروا وينسقوا ويصفوا وينقوا .. أن يصنعوا من الطبيعة السوداء اللزجة المندفعة صفحاتهم البيضاء الشفافة المنسقة . أما هو فيقول معلنا مذهبه« انني ميت روحياً ، حى جسدياً ، وحر أخلاقياً » .

لقد ولد ميلر فى عام ١٨٩١ ، فهو الآن – لوكان حياً فى التسعين من عمره . وهو قد تأثر فى فترة تكوينه الأدبى بكاتبين أحبهما حباً جارفاً ، ورآهما أديبى العالم اللذين جادت بهما الحياة بعد شكسبير تحفة الزمان . أما هذان الأديبان فهما الشاعر الأمريكى الرائد لأدب قارته والت ويتمان ، والروائى والشاعر الإنجليزى الرائد لقارة الإنسان والجنس د . هـ . لورنس .

ولقد ضاق ميلر بالإقامة فى أمريكا ، وهجرها إلى أوروبا شأن ذلك الجيل من الأدباء الأمريكيين الذين أطلق عليهم همنجواى اسم « الجيل الضائع » ، وتابع ميلر فى تلك الهجرة التقليد الأمريكى الذى أرساه هنرى جيمس وتوماس اليوت حين يجد الأمريكى جذور ثقافته فى ثقافة القارة الأم ، فيطمح أن يتصل بهذه الجذور اتصالا مباشراً . وفى باريس أصدر ميلر وهو فى الأربعين من عمره روايتيه اللاذعتين « مدار السرطان و« مدار»الجدى » ثم روايته الثالثة « النبع الأسود » وقد ظل طبع هذه الروايات محظوراً فى انجلترا وأمريكا حتى ظهرت طبعة منقحة من أولى هذه الروايات فى عام ١٩٦١ .

ولعل الكاتب الإنجليزى لورنس داريل من أشد المعجبين بأدب ميلر ، ولعله أكبر من أسهم فى نشر أسطورته ، فالكاتب يحتاج فى كثير من الأحيان إلى تلميذ صديق متحمس لكى يجلو إبداعه ، ويكشف عن ثنايا موهبته . ولكن ميلر يظل – على أى حال – ملمحاً هاماً من ملامح أدب العصر .

ماذا ذكرنى بميلر فى هذه الأيام ؟

كنت أجول فى رف مضطرب فى مكتبتى حين رأيت رواية له اقتنيتها منذ سنوات ، ولكنى لم أقرأها . وظننتها قريبة من أدبه الذى أعرفه ، وقلت لنفسى : لأقم وليمة للخيال فى هذا المساء الشاحب .

وحين مضيت فى صفحات الرواية أدركت أنها تختلف تماماً عن رواياته السابقة .

كانت المفاجأة أن الرواية « مؤدبة » . . ! . . أما عنوان الرواية فهو « شيطان فى الفردوس » ، وليس فيها من ميلر إلا أنها تحكى بضمير المتكلم شأن رواياته جميعاً ، وأنها مكتوبة بنفس القدر من العفوية والمكاشفة .

وبطل الرواية «كلوشار » أو أفاق فرنسى من طراز أولئك الأفاقين الذين يعيشون عالة على الناس ، يتوقعون أن يمدهم الأصدقاء بالعون . فإذا تأخروا عن ذلك العون طالبوهم به كأنه حق مقرر مرسوم .

والكلوشار أو الأفاق الفرنسى يدعى عادة أن لديه موهبة أدبية أو فنية ، فهو لذلك يحيا حياة الأديب أو الفنان المضطهد الذى يأنف أن ينحدر إلى مستوى العمل العادى الذى يمارسه عامة الناس ، ولا يجد له ملجأ عندئذ إلا التأفق والاستجداء المتنطع .

ولكن « الكلوشار » الذى يحكى عنه ميلر لا يزعم لنفسه فى بادئ الأمر أدباً أو فناً ، بل هو منجم وقارئ طوالع ، وإن كان يعتز بثقافته وأرستقراطية سلوكه ومطالبه . .

ويقع ميلر فى حبائل هذا الأفاق . فلقد عطف عليه حين التقى به فى أوروبا .

وحين عاد إلى أمريكا لم يلبث أن أرسل إليه ليكون ضيفاً . وجاء الأفاق إلى أمريكا ليحيل حياة ميلر إلى جحيم ، بمطالبه الغريبة وأنانيته المطلقة ومرضه النفسى الجسمى الغريب .

وحين يحاول ميلر أن يتخلص منه يأبى ذلك الكلوشار واسمه «كونراد موريكان» ، بل ويهدده بأن يقاضيه ، وكأنه صاحب حق .

وانتهت الرواية بموت «الكلوشار» فريداً وحيداً فى باريس ، بعد أن تحايل ميلر حتى أعاده إلى وطنه ، وتحرر من عبوديته له ؛ وهذه العبودية التى تنبعث من الشفقة ، ولنذكر عندئذ صيحة زفايج التى جعلها عنواناً لإحدى رواياته «حذار من الشفقة» ، ولنذكر أيضاً عبوديتنا للضعفاء من حولنا ، هذه العبودية التى يحسن الضعف استغلالها حتى ليجعل قوتنا مهما تعظم عاجزة عن مواجهتها .

لم تكن ليلتى مع ميلر كما توقعت ، ولكنى أحببت هذه الرواية . .

رغم أنها . . مؤدبة ! !

دستويفسكى

معلم الرواية العظيم

لا أحب هنا أن أستطرد فى حديث النقاد عن ديستويفسكى، فقد كتب عنه ما يوازى ما كتبه على الأقل ، وتأثر به الكتاب فى كل أنحاء العالم المتحضر تأثراً أوضح من أن يذكر. أن ألبير كامى العظيم ومضة من ناره . ومن يراجع « الطاعون » أو « السقطة » لكامى لن يفوته إدراك ذلك ، بل إن أندريه جيد فى « المزيفون » يقترب من آفاق دستويفسكى اقتراباً حتى يكاد يندمج فى عالمه . وفى « الصمت والغضب » لفوكنر ملامح واضحة من ديستويفسكى. بل إننى حين تأملت فى رواية «الأبله» وجدت رواية كاملة للكاتب الأمريكى « سالنجر » ، وهى رواية « الاستغماية فى العشب » أو إذا شئنا الدقة « المسّاك فى العشب » هى تنويع على قصة جانبية من قصص الأبله ، بل إنى أذكر الآن فيلماً أمريكياً هو « تشارلى » أظنه قد نظر نظراً واضحاً إلى رواية « الأبله » كنموذج .

أما الكاتب الألمانى « توماس مان » فما أظن أن أحداً من الكتاب قد أحب فن ديستويفسكى وتغلغل إلى أسراره مثله. ولعل بعض القراء يعرفون مقاله النقدى الباهر عن فن سلفه الروسى العظيم .

إن الحديث عن قدرة ديستويفسكى على النفاذ إلى صميم النفس البشرية هو من فضول القول الآن ، ولكنى أريد أن أشير إلى بعض ملامحه الأخرى ، ولعل أولها هو عذابه الدينى والأخلاقى .. إن كل أبطاله مشغولون بوسيلة الحياة وغايتها . وإن

العذاب الديني والأخلاق ليسا همين ميتافيزيقيين ، ولكنهما همان بشريان ملحان ؛ إذ لا قيمة لحياة الإنسان دون أن يعرف غايته .. وكأنه يقول مع رؤيا يوحنا كما حدثنا مرة فى رواية الشياطين « لا تكن فاتراً .. كن بارداً أو حاراً .. كن منكراً أو مؤمناً .. كن شريراً .. أو خيراً .. ولكن لا تكن أبداً بلا طعم ولا مذاق » .

إن الخلاص الديني والأخلاق هو غاية الحياة عند دستويفسكى .. فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها كالثورة أو الحب أو المتعة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة ..

ولعل اللمحة الأخرى من فن دستويفسكى هى أنك تستطيع أن تقرأ فيه المجتمع كله .. كل الأفكار الهائمة والمدومة فيها ، وكل تياراته السياسية والفكرية . لقد كان المجتمع الروسي فى أواسط القرن التاسع عشر حائراً بين نزعتين .. النزعة الأولى هى نزعة « التغريب » ، وكانت تعنى الإقتداء بأوروبا التى سبقت روسيا إلى التمدن والديموقراطية ، وفصلت الدين على الدولة ، وكانت النزعة الثانية هى النزعة « السلافية » التى تدعو إلى المحافظة على روسيا المقدسة بكنيستها الأرثوذكسية وقيصرها الذى ينتحل سلطان الإمبراطورية الرومانية المقدسة وشاراتها ، وبحروف لغتها الكيريلية ، بل بكل مظاهر السلفية القديمة ، مع محاولة تطويرها بهدوء ورصانة .

وكان ديستويفسكى أحد قادة الرأى الثانى . بل كان نبيه المرموق .. كان سلافياً وأرثوذكسياً وسلفياً ، ولكنه بسط لنا فى رواياته كل النسيج الفكرى والوجدانى لأصحاب الرأى الأول ، وأجرى بين التيارين حواراً من أخصب أنواع الحوار التى عرفها الأدب .

وأخيراً فإن ديستويفسكى معلم عظيم من معلمى الرواية . بل هو أعظم معلميها على الإطلاق . ولا أظن أن كاتباً روائياً يستطيع أن يدرك أبعاد هذا العالم الواسع الذى يستطيع فنه أن يجوس خلاله دون أن يقرأ ديستويفسكى ..

فهل يقرؤه شبابنا كتاب الرواية ..!؟

دورة الزمن

يدور الزمان باختلاف حظوظ الكتّاب والأدباء من الشهرة وذيوع الاسم . . كان برناردشو منذ جيل مضى ألمع ذهن فى العالم ، ولم تكن هناك مجلة تخلو من نقد أو تعليق على إحدى رواياته ، أو على الأقل نادرة من نوادره . والآن يعود الاهتمام فى عالم النقد الإنجليزى إلى الكاتب الشاعر د . هـ . لورنس . فهو الآن مجال الدراسة الوافرة والتعليق السابغ ، وقد يكون ذلك لتغير حساسية العصر من الاهتمام بالمجتمع إلى الاهتمام بالفرد فى داخل المجتمع ، مع ما يحتويه ذلك من الوقفة عند سلوك الإنسان الرجل فى طلبه للإنسان المرأة .

ولقد استوقفت هذه الظاهرة الناقد الأمريكى المعروف ف . س . بريتشت ، وكان مدخله إليها هو ما رآه من توازى هذه الظاهرة مع ظاهرة أخرى تتصل بأديبين فرنسيين كبيرين ، هما بلزاك وستندال . .

كان بلزاك هو محط اهتمام الدارسين حتى زمن قصير ، وكانوا يتوقفون أمام حسه الاجتماعى ، وتصويره الرائع للشخصيات المتوافرة التى قلما اجتمعت فى معرض أدبى مثل معرض بلزاك الأدبى . ولكن الاهتمام بدأ منذ سنوات يتجه نحو « ستندال » .

لقد أصبح « هنرى بيل » المنخفى تحت الإسم الأدبى « ستندال » رمزاً لعبادة أدبية جديدة . فتوفر مؤرخو الأدب على دراسة تفاصيل حياته ما بين جرينوبل وباريس وإيطاليا وألمانيا وروسيا مع جيوش نابليون ، ثم انجلترا حيث حام حول إحدى نسائها عاشقاً .

أما النقاد فيرون فيه أباً للرواية النفسية ، مبشراً بالوجودية ، ونبياً للرواية الجديدة ، أو الرواية التى لا بؤرة لها ، ويرون أيضاً ، وهذا هو أهم حساسيات عصرنا ، التى بشر بها ستندال ، أنه فى خلقه لشخصية « جوليان سوريل » فى روايته « الأحمر والأسود » قد أبدع أهم شخصيات العصر ، وأكثرها ثراء فنياً ، وهى شخصية « اللامنتمى » . ويقول أحد النقاد اللامعين إنها ، أى هذه الشخصية هى النموذج الأول لشخصية « البطل الضد » الذى لا يثير محبتك وإعجابك ، ولكنه يثير سخطك ونفورك .

إن جوليان سوريل شاب فقير طموح يريد أن يغزو العالم ، فيختار بين طريقين : الأحمر بأن يدخل الجيش ، والأسود بأن يصير راهباً أو كاهناً ، فكلاهما طريق واسع يؤدى إلى السلطة والشهرة والحب وهو فى سبيل مطامحه يسرق ويكذب ويغش ويقتل . . . بارد القلب والضمير .

إن شخصية اللامنتمى شخصية تعرفها أزمان التغيرات الاجتماعية الواسعة . . أزمان الحروب والثورات والأزمات الاجتماعية . . وهذه هى أزمان ، بل أزمات عالمنا الحديث .

ويكشف لنا بريتشت أن ستندال نفسه كان « لا منتمياً » بهذا المعنى ، فهو ينظر فى مذكراته ليجده يصف حريق موسكو حين كان مع جيش نابليون فى لهجة غريبة . . يقول ستندال :

« وتركنا المدينة مضاءة بأجمل حريق فى الوجود ، حريق يشكل هرماً ضخماً كأنه صلوات الأتقياء ، قاعدته فى الأرض وقمته فى السماء ، كان منظراً بالغ التأثير ، ولكن كان لابد أن تكون وحدك ، أو تكون بين قوم أذكياء لكى تحسن الاستمتاع بالمشهد » .

ولعلنا الآن نعرف أن عصرنا هذا ، كان يجب أن يبعث ستندال . . روائياً . . وانساناً .

تصفية حسابات اللورد بايـــرون

حين مات بايرون فى عام ١٨٢٤ اختفت الأسطورة وظهر رواتها .

وكان الرواة كثيرين ، فلأن بايرون عاش كالعاصفة ، تهب رياحها اللافحة شعراً وعشقاً وفضائح ، ولأنه مات كما يموت دعاة الحرية فى ميدان القتال ، (وإن كانت الدوسنتاريا هى السبب المباشر لموته) ، لأنه عاش ومات كذلك فقد وجدت الأسطورة رواتها المتشيعين المتحمسين ، كل منهم يتحدث عن جانب من جوانب الأسطورة ، ويدعو المستمعين إلى الإيمان بها والإذعان لها .

وكان من هؤلاء الرواة امرأة مفضوحة السيرة عرفت بايرون لشهرين ، هى الكونتيسه بلينجستن التى كتبت كتاباً بعنوان « محادثاتى مع لورد بايرون » .

وكان من هؤلاء الرواة الكونت « بيتروجامبو » وهو أخو عشيقته الإيطالية « تريزا جيوكيولى » ، وقد كان عوناً له على عشق أخته ، ورسولاً بينه وبينها رغم زوجها الغيور . .

وكان منهم الشاعر الإنجليزى « لى هنت » الذى كتب كتاباً بعنوان « بايرون ومعاصروه » . . فيه تتضح أبعاد الصداقة بين بايرون وشللى وبين بايرون وبين لى هنت نفسه .

وكان منهم الشاعر الايرلندى توماس مور الذى كان صديقاً لبايرون أيضاً

وطبيب السفينة التى أبحر عليها من لندن إلى جنوة . وسيدة عرفته وحاولت أن تهديه إلى مذهبها الدينى . . وآخرون وآخرون .

كانت هذه المادة عوناً واسعاً للمؤرخين ودارسى الأدب الذين أرادوا تسجيل حياة بايرون ودراسة شعره . ولقد مات بايرون منذ مائة وخمسة وخمسين عاماً ، واحتفلت الأوساط الأدبية الإنجليزية بالذكرى عام ١٩٧٥ ، وفى خلال هذه الأعوام تذبذبت مكانة بايرون الأدبية صعوداً وهبوطا حتى استوت واستقرت كأحد أعلام الشعر الرومانتيكى الإنجليزى . . وكانت هذه المكانة قد انداحت فى الآفاق حتى أوشك بايرون أن يكون « موضة » من موضات العصر فى فرنسا وألمانيا بثورته على التقاليد ، وهجائه الاجتماعى اللاذع . وغرامه أو غرامياته التى لا تعرف التحفظ . ولكن انجلترا ما لبثت أن أخذت تستمد من القارة الأوروبية ذوقها الأدبى ، وخاصة حين ولد الشعر الفرنسى الحديث على يدى بودلير ورامبو . وتغير عندئذ الذوق الأدبى . وأوشك بايرون أن يصبح دليلا على عصر فات وأوان انصرمت أيامه . وتغلبت صورة حياة الشاعر فى ذاكرة القراء على صورة شعره . وأصبحت سيرة بايرون العاشق أكثر جلاء من صورة بايرون الشاعر .

ولكن الميزان الأدبى ما لبث أن اعتدل وعاد بايرون لمكانته . ولقد صدرت فى الأعوام الأخيرة كثير من الكتب عن بايرون . ولكن أطرفها وأكثرها إثارة هو بلا شك – كتاب لم يكتب فيه بايرون حرفاً . ولم يكتب فيه نقاد الأدب إلا بعض التعليقات والإيضاحات ، وليس فيه بيت شعر واحد أو كلمة بليغة مفردة . بل هو كتاب ملئ بالأرقام والخطوط ، والجمع والطرح . وأسماء السلع والطعوم والأشربة . .

هذا الكتاب هو كشوف حسابات خادم بايرون الخاص « انطونيو ليجا زامبللى » . فقد عاش زامبللى إلى جوار بايرون السنوات الأخيرة من حياته ، وعاش بعده عشرين عاماً . وأودع أوراقه لابنته التى تزوجت إبناً لفلنشر تابع بايرون . وكان آخر سلالتها سيدة ماتت فى الثامنة والثمانين من عمرها فى عام ١٩٤٩ . وأوصت

بأوراق جدها زامبللي للمتحف البريطاني . حيث توفرت عليها روائية انجليزية لم تصب إلا قدراً ضئيلاً من النجاح برواياتها الست السابقة ، وكان كتابها « تصفية حسابات اللورد بايرون » هو ما يحسب لها من مساهمة حقة في عالم الأدب .

لقد كانت الحسابات المحفوظة في المتحف البريطاني بالإيطالية طبعاً . وحين قصدت إليها الروائية « دوريس لانجلي مور » وجدتها منسقة لم يفض غلافها أو تنزع خيوطها إذ أن الدارسين لم يأبهوا لها كمادة قد تساعدهم على فهم الشاعر الكبير ، ووجدت الباحثة القصاصة نفسها تتعلم قدراً من الإيطالية . وتعود بدراستها إلى أسعار العملة في زمان بايرون . وإلى أسماء الأماكن التي تغير بعضها ما بين لندن وأنحاء إيطاليا . بل وتدرس أنواع الأنبذة وأسعار غرف الفنادق وأجر العربات ورسوم البريد . فكأنها تنظر في صندوق دنيا ذى عين سحرية تكشف لها عن لحم الحياة ودمها منذ مائة وخمسين عاماً .

وتقول لنا القصاصة الدارسة أن بايرون كان يعانى من المتاعب المالية حتى بعد أن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه شهيراً . كما قال عن نفسه ، وحتى بعد أن استقرت شهرته في عالم الشعر والعشق . فقد ظل تحت رعاية أمه الحريصة حتى دخل كامبريدج في سن السابعة عشرة . فآل إليه التصرف في أمر ميراثه ، فكأنك أعطيت – على حد قول الناقدة – صبياً عابثاً علبة من الثقاب ليعبث بعيدانها ويتسلى بإشعالها . فما كاد يبلغ سن الحادية والعشرين حتى وصلت ديونه اثنى عشر ألف جنيه . وحين دخل بايرون مجلس اللوردات الإنجليزى وريثاً للقب أسرته العريقة كان أفقر أعضاء المجلس جميعاً . ولكنه كان بلا شك أقدرهم على أمرين : أولهما الترف ، وثانيهما الاستدانة .

وتسوق لنا الكاتبة ألواناً من ترف بايرون . فهو يأمر بثلاث حلل للسهرة محلاة بالفراء في ثمانية أشهر ومعها ستين بنطلوناً وأربعة وعشرين جاكتة . حين تؤول إليه ثروته ، وبعد ذلك بعامين أو ثلاثة يأمر بعربة مصممة على طراز عربة نابليون بونابرت

« بطله الروحي والسياسى » ثم لا يستطيع دفع ثمنها إلا بعد ذلك بستة أعوام وتظل المراسلات دائرة بينه وبين صانعها المخدوع فى الشاعر اللورد .

وتقول لنا الدارسة أن كل أديب من طراز بايرون يحتاج لمدير مالى ، وكان لبايرون فيما بعد مديران : دوجلاس كنيارد الذى أقنعه بتقاضى ثمن لشعره وكلماته ثم هذا الايطالى الخادم صاحب الحسابات الذى كان كثيراً ما يعترض على أوجه الإنفاق فيرضخ بايرون لاعتراضه .

وتكشف لنا وثائق زامبللى جملة أشياء طريفة غير ذلك .

منها أن بايرون لم يكن سكيراً ، فحسابات النبيذ والجن والبراندى ضئيلة إذا قيست بحسابات الملابس وغسلها وكيها .

ومنها أن الشاعر العظيم شللى ، صديق بايرون ، مات وهو مدين لبايرون بخمسين جنيهاً ، فقد اقترض منه فى ٧ يونيو عام ١٨٢٢ هذا القدر من المال ، ثم غرق فى خليج سبيزيا بين ليجهورن وليرتش بإيطاليا فى اليوم التالى .

ومنها أيضاً أن الشاعرين رغم عمق محبتهما كانا كثيراً ما يختلفان ويتشادان . كان شللى لا يحب فى بايرون نزعته الدينوية وولعه بالمظاهر ، وكان بايرون لا يحب فى شللى تحامله الدائم على الدين .

يقول شللى فى إحدى رسائله :

انى أحتقر المجتمع الراقى جميعه ، وإن بايرون اللورد لهو نواة كل ما هو مزعج وكريه فيه ..» .

أما بايرون فينصح شللى فى إحدى نزهاتهما أن لا يكون متزمتاً فى نظرته الأخلاقية .. وأن يكف عن تصور نفسه مصلحاً اجتماعياً ، أو نبياً فى ثياب شاعر .

وتقول لنا الدراسة إن أسباب الخلاف العارض بين الصديقين الحميمين قد يكون فى تصور شللى أن بايرون واسع الثراء ، رغم أنه كان يعانى فى ذلك الوقت من

سداد ديونه . بينما لم يكن لدى شللى من مورد إلا الاستدانة من يهود ايطاليا بفائدة مائة فى المائة اعتماداً على قرب وفاة أبيه – الذى عاش بعده بسنوات !

وهكذا تميل الناقدة بعد أن غرقت فى الحسابات والمراجعات إلى أن تلتمس لكل أمر سبباً مادياً مجسماً حتى ضيق شللى من « لى هنت » فى بعض الأحيان كان سببه فيما ترى الناقدة أنه جاء لزيارة صديقيه فى إيطاليا ومعه ستة من أطفاله . وكأنه يتوقع أن تطعم الغربان هؤلاء الأطفال بما تصيده من الحمائم .

ولكن الناقدة ترى بين أوراق بايرون كتاباً كتبه لناشر شللى بعد وفاته الفاجعة يقول فيه :

« لقد كنا جميعاً مخطئين فى تقديرنا لشللى الذى كان بلا نظير .. لقد كان أفضل الرجال وأقلهم أنانية . وإنى لأقول إنى لم أعرف إنساناً لا يعد وحشاً مفترساً بالمقارنة به .. »

وهكذا نرى أن المؤلفة حين تدعو فى كتابها « تصفية حسابات اللورد بايرون » لا تعنى بذلك حساباته المادية فحسب . بل حساباته الإنسانية أيضاً ..

ولقد كان من أوجع حسابات بايرون الإنسانية قصة ابنته الصغيرة « اللجرا » .

كان مؤرخوه يقولون إنه أودع الطفلة ذات السنوات الأربع فى دير الكبوشيين حيث ماتت من الحمى والنزيف . وأن هذا الدير كان موطناً للفزع والقسوة والإهمال .

وتقول المؤرخة ان هذا الدير كان مدرسة داخلية فاخرة تودع فيها الأسر الثرية أطفالها . ودليلها على ذلك أن هذا الدير كان يتقاضى أجراً عالياً على إيواء الطفلة .

ويقول رواة أسطورة بايرون أن « اللجرا » كانت مريضة بينما يتسلى بايرون بالصيد فى بحار النساء أو خلجان ايطاليا .

وتثبت السيدة مور أن خطاب وفاة « اللجرا » قد وصل إلى بايرون قبل أن يصله الخطاب المنبئ بمرضها ، نتيجة لارتباك البريد .

وهكذا نمضى مع هذا الكتاب الطريف الذى يكشف لنا صورة من الحياة الأرضية لأحد سكان الآفاق العليا .

موت شاعر عظيم

سان جون بيرس

فى العشرين من سبتمبر ١٩٧٥ . مات الشاعر الفرنسى سان جون بيرس عن ثمانية وثمانين عاماً ، أنفق منها ستين عاماً على الأقل ، وهو مرفوع الشراع فى بحار التجربة الشعرية ، منذ أصدر مجموعته الأولى « مدائح » فى عام ١٩١٠ حتى عهد قريب حين وقفت به السن عن التوق إلى الرحلة وراء المعنى والخاطر ، فى غياهب أسرار اللغة والمجاز .

ولقد بحثت فى كل صحفنا الصادرة منذ ذلك اليوم حتى الآن ، ونقبت فى صفحاتها التى تزعم أنها تخصصها للأدب والفن ، لعلى أعثر على سطر يتيم ينعى للقارئ العربى هذا الشاعر العلم أو يطلب له بعض طيب الذكر عند أجيال لاحقة من هواة الشعر ومحبيه ، ولكن صحفنا كانت مشغولة بمسلسلات رمضان تارة وبرفع بطلات الشاشة لأجورهن تارة أخرى ، فلم تفطن إلى خبر لابد أن وكالات الأنباء قد أبرقت به إليها على الآلات المبرقة ، ولابد أيضاً أنها قد شفعته ببعض السطور عن هذا الشاعر الفقيد . ولكن كيف لصحفنا أن تنتبه لهذا كله ، والرجل ليس إلا شاعراً ، لا وزن له مهما يعظم إلا وزن الشاعر .

لنقل بعض الحقائق عن سان جون بيرس تزكية له عند صحافتنا ... لنقل أنه أنفق معظم حياته سفيراً وموظفاً كبيراً فى الخارجية الفرنسية ، أو وكيلاً دائماً للوزارة ، ولنقل أيضاً شيئاً طريفا لعله يغوى هواة المسلسلات ، فلقد كان الشاعر يحيا تحت اسمين مختلفين ، أما اسمه الذى يمارس به حياته الإدارية والدبلوماسية فقد

كان « ألكسيس ليجيه » وبه يتلقى خطاباته ويصرف راتبه وتحت مظلته يطيع أوامر رؤسائه ، ويظل لاسمه القلمى صفاؤه من شوائب الدنيا وشواغلها .

ولنقل أيضاً – ولصحافتنا ضعف واستخذاء تجاه هذا الأمر – أنه كان حاصلاً على جائزة نوبل فى عام ١٩٦٠ .

ذلك هو بعض ما يشفع له عند محررى الصفحات الأدبية . أما ما قد يشفع له عند بعض الأجيال اللاحقة من محبى الشعر ، وبخاصة أصدقائنا الشباب المولعين بالغموض ، والذين يرددون أن الشعر هو فن امتلاك العالم بالكلمة ، وأن الشاعر يخلق لغته كأنه سيميائى يحول نحاس الكلمات الرخيص إلى ذهب العبارة الشعرية المتألق . هؤلاء الشباب لعلهم لا يعرفون أنهم يرددون مقولات قالها النقاد عن سان جون بيرس . ولعلهم لا يعرفون أنهم يتأثرونه وإن لم يقرأوه . فهم يتأثرونه منقولاً إليهم بتأثيره فى شعراء آخرين ممن أطلوا على التجربة الشعرية من خلاله . وأنه لأحب لهم أن يقرأوه فى ترجمة طيبة ، وأذكر عندئذ ترجمة ت . س . اليوت لمجموعته « أناباس » مع التأمل فى مقدمتها الرفيعة ، كما أذكر ترجمات أخرى بالإنجليزية مثل ترجمة مجموعة « المنفى » لديفلن .

وأنا هنا أقدم المقطع الأول من قصيدته « أناباس » ، والاسم مستوحى من قصيدة طويلة للشاعر الإغريقى اكزينوفون بنفس الإسم عن حملة قام بها الأمير كيروش ابن دارا الثانى الفارسى ضد أخيه أرتاكسرسس الذى تولى العرش بعد أبيه . أما المعنى الحرفى للكلمة فهو الرحلة من شاطئ البحر إلى قلب البلاد . وهى هنا رحلة باطنية من شطوط المعرفة والاستنارة إلى أعماقها :

على فصول ثلاثة عظيمة ، ثبت أركانى ، متبعاً الشرف ، وأجدت النبوءة للأرض التى أرسيت فيها شريعتى .

الأسلحة جميلة فى الصباح ، والبحر

وحين أبحنا لخيولنا الأرض مهاداً جنينا هذه السماء التى لن تفسد والشمس بلا اسم ، ولكن عنفوانها بيننا

والبحر فى الصباح كأنه حدس الروح

أيتها القوة ، لقد اعتدت أن تغنى فوق طرقنا الليلية فى جلوة فكرة الصباح النقية . ماذا قد نعلم عن الأحلام .. حقنا فى وراثة الملك

ولأجل عام آخر معك . ياسيد البذور . ياسيد الملح . وشئون الدولة المتعادلة !

لن أدعو الناس من شطوط أخرى . لن أرسم خارطة مدن عظمى على منحدرات المرجان المسحوق

ولكنى أريد أن أحيا بينكم

المجد فى علاه لأعتاب الخيام ! إن قوتى بينكم . والفكرة النقية كالملح تقيم موازينها فى النهار

والآن وقد اعتدت أن أعمر مدينة أحلامكم . وأن أقرر بضاعة روحى النقية فى أسواقكم المهجورة . خفياً فى وسطكم . وسريعاً كريشة نحن نار فى الريح المفتوحة

أيتها القوة . لقد اعتدت أن تغنى على طرقنا الزاهية

كل رماح الروح تنتهى إلى فرحة الملح .. بالملح سوف أستعجل أفواه الرغبة الميتة ! إن ذلك الذى لم يشرب مياه الرمل فى خوذة . مباركاً عطشه . فلن أثق به فى تجارة الروح ...

والشمس لا اسم لها . ولكن قوتها بيننا .

أيها الرجال .. يا أهل التراب من كل الطرقات . يا أهل العمل واللهو . يأهل الحدود ، ويا أهل كل الأمكنة . يا من لا وزن لهم . فى ذاكرة هذه الأمكنة . ويأهل الوديان والنجاد . ويا أهل أعلى المنحدرات التى تهوى إلى شواطئنا . يا أنتم يا من تشمون النذر والبذور . ويا من تبوحون لأنفاس الريح فى الغرب . ويا من تتبعون الطرق الضيقة وفصول السنة . ويا من تنتضون الخيام فى ريح الفجر الواهنة . ويا من تبحثون عن ينابيع المياه فى قشرة الأرض . أيها الباحثون . أيها

الواجدون الأسباب لانطلاقكم إلى مكان آخر . لن تجدوا ملحاً تتجرون به أعظم من هذا الملح ،

في الصباح ، حين تلوح رموز الممالك والمياه الميتة معلقة على دخان العالم ستستيقظ طبول المنفى على الحدود ، الأبدية تتثاءب على الرمال .

حوار ... لم يدر

قال لى صاحبى :

. – ماذا بينك وبين « فلان » حتى أصبح قائماً قاعداً فى ذمك والازراء عليك . يتمنى لو أفسد بينك وبين جميع من تعرف وتألف من الناس .

قلت لصاحبى :

– ذنبى عنده أننى رعيت حق الله والأدب فيه ، ووطأت له أمر دنياه حين ضاقت به ، وعلمت أن الإنسان يحيا بالخبز فوصلت بينه وبين خبزه ، وعلمت أيضاً أن الإنسان لا يحيا بالخبز وحده ، ولكن بأن ينطق كلمته ، فأتحت له أن ينطق بها ، بما أتاح الله لى يوماً من قدرة على الخير والمعروف .

وقال صاحبى :

– كأنك تريد أن تعود إلى ذلك القول القديم الذميم « اتق شر . . . »

وقاطعت صاحبى قائلاً :

– معاذ الله أن أصل إلى هذا القدر من سوء الظن بالبشر ، فلقد قرأت ما هو أوجع من ذلك القول . . قرأت المثل الرومانى القديم الذى كنا نتعلمه فى درس اللاتينية فى سنوات الصبا الأولى « الإنسان ذئب للإنسان » وقرأت قولة باسكال « إن من بلغ الأربعين ولم يكره البشر فهو لم يعرفهم بعد » . . ، وأنا – والحمد لله على بأسائه – قد جاوزت الأربعين وعرفت كثيرين من الذئاب ، ولكن حسن ظنى بالبشر مازال هو بهجة دنياى وشفيعى فى آخرتى .

وجاوبني صاحبي متعجلاً . وكأنه يرد لى مقاطعتى له بمقاطعة أكثر حرجاً :

– فلعلك إذن تريد القول أن هذا « الفلان » ليس من البشر؟ وقلت :

– بل لعلى أريد أن أقول إن هذا « الفلان » ليس هو البشر . لا هو ولا أشباهه . أولئك قوم وجدوا فى أنفسهم بعض القدرة على نحو نحوب . وشهدوا فى عقولهم بعض الوميض من الذكاء . فظنوا أنهم بهذا الحظ القليل يستطيعون أن يحصلوا على الكثير . وكان هذا الكثير فى رغبة خيالهم . لا إحساناً فى القول . ولا إبداعاً لرفيع الفن أو عميق الفكر . ولكنه كان طموحاً إلى الاستعلاء وتوقاً إلى التهجم والتقحم . ولا بأس فى سبيل ذلك من أن يستخذوا حتى يرتفعوا . ويتمسكنوا حتى يتمكنوا . وهم دوماً يبحثون عن ظل يستظلون به . حتى إذا انحسر هذا الظل لعنوه ولاذوا بغيره .

وقال صاحبى :

– لعلك تريد أن تزعم أن أحداً قد أغوى هذا « الفلان » بذمك . وضمه إلى ظله بعد أن انحسر عنه ظلك؟

قلت لصاحبى :

– نعم . ولعلى لو عاتبت لعاتبت هذا الأحد . ورجوته أن يكف عنى أذى هذا الولد .

كيف أصبح الشاعر إكسلانسا ...؟

وقضى الله أن نخطو فوق أرض الهند . فلقد دعت الهند إلى ندوة تحتفل فيها بالذكرى السبعمائة للشاعر الهندى أمير خسرو ، وكانت الدعوة موجهة إلى الأستاذ وزير الثقافة على أن يصحبه وفد من الأدباء . فلما اعتذر الوزير ووكيله الأول عن تلبية الدعوة ، عهد إلىَّ بقيادة الوفد ،وصرت رئيساً بعد أن كان من المتوقع أن أكون عضواً .

فقد كتب المكتب الصحفى الهندى إلى بلده أن الوفد برئاسة وكيل وزارة الثقافة . وذلك عندهم مكان يستحق أن يخاطب صاحبه باكسلانس ، ففى هيكلهم الحكومى وزارة واحدة للثقافة والتعليم ، ينوب عن وزيرها الذى يحضر مجلس الوزاراء نائبان أحدهما للثقافة والآخر للتعليم ، وهما فى مرتبة الوزير وإن كانا لا يحضران مجلس الوزراء . وقد أعطتنى ترجمة وظيفتى إلى اللغة الإنجليزية مدلولاً أكبر من حجمها الحقيقى ، فظنونى نائب وزير للثقافة ، أو وزيراً بلا حقيبة من الذين يقفون على أعتاب مجلس الوزاراء ولا يدخلونه . ومن الحق أننى قد خوطبت باكسلانس أكثر من مرة فى مصر ، ومازال بعض من تنعقد بينى وبينهم الأسباب يقولون لى « يا سعادة البك » رغم أننى كثيراً ما أنبههم إلى أننى مجرد « أستاذ » ، ولكن ذلك كله مما يحدث فى مصر مجرد اكسلانسية عذرية ، لا تترتب عليها أية حقوق لى قبل المخاطبين ، أما اكسلانسية الهند فقد كانت شيئاً آخر ، . . . كانت اكسلانسية بالمعاشرة والفعل .

حين نزلنا من الطائرة فى مطار نيودلهى ذات صباح مشرق ، بعد أن أمضينا الليلة كلها معلقين بين أصبعين من أصابع القدر ، نحاول ثلاثتنا . . الشاعر فاروق شوشة والدكتور ابراهيم شتا مدرس الأدب الفارسى بجامعة القاهرة . . وأنا . . أن نتغلب على قلقنا بالضحك حتى ضج منا النيام من رفاق السفر .

. . حين نزلنا من الطائرة فى المطار تلفت حولى لأجد من ينتظرنا ، فوجدنا أربعة من رجال وزارة التعليم والثقافة الهندية . وتقدم منى أحدهم مرحباً ، وفى ختام حديثه كلمة « يا صاحب السعادة . . يور اكسلانسى » . . وقلت لنفسى . . لا بأس . .فهذه اكسلانسية كتلك التى نسمعها أحياناً توجه إلى ذواتنا المتواضعة فى حفلات السفارات الأجنبية بالقاهرة ، والتى تلقى علينا أحياناً من الضعفاء ممن يقومون بأمرنا من الشغالين وأصحاب الحرف ولكنى ما لبثت أن أيقنت أن الأمر هو الجد ، حين قادونى إلى سيارة وقادوا الصديقين إلى سيارة أخرى ، وعزيت نفسى قائلاً إننا سنلتقى فى الفندق ونستأنف ضحكنا وعبث كل منا بصاحبيه . وعند باب الفندق ترجلت (ولابد من هذه الكلمة البليغة فقد كانت السيارة أمريكية فارهة) . وتلفت ورائى ، فإذا بسيارة الصاحبين لا تلوح فى المنحنى ، وسألت فقال لى كبير المستقبلين : إنهما فى فندق آخر ، أما اكسلانسيتك فستكون فى هذا الفندق « فندق أشوكا » مع بقية الاكسلانسيات ممن يشاركون فى الندوة . أما غير ذوى تلك الرتبة من أعضاء الندوة فسيقيمون فى فندق « جانبات » . ثم استطرد معزياً لى عن سوء حظ الصاحبين بأن ذلك الفندق من فنادق الدرجة الأولى ، أما « أشوكا » فهو من الدرجة الممتازة .

وهكذا ضربت يد الاكسلانسية بينى وبين الصاحبين ، ففرقت شملنا ، ولكن الضَربْة القاسية لهذه الرتبة ما لبثت أن وفدت إلى غير مبطئة .

كنت أغنم ساعة قيلولة فى « الجناح » المخصص لى فى اليوم التالى عندما طرق الباب ، وفتحته لأجد رجلاً طويل القامة مفتول الشاربين يقول لى فى عبارة متأدبة ، وهو يخفى سيجارته فى باطن أحد كفيه :

« لقد عينت حارساً شخصياً « بودى جارد » لاكسلانسيتك ، وجئت لأقدم إليك نفسى » .

وعقدت الدهشة لسانى ، فما ظننت فى يوم من الأيام أن جسمى جدير بالحماية ، أو خلت أن هذا البنيان الذى هدمت السنون باطنه قد يتعرض لغائلة من الغوائل اللهم إلا إذا كان يريد أن يحمينى من سوء التغذية ومدخنة التبغ التى تتوهج فى حلقى « عمال على بطال » كما يقولون .

وصرفت الرجل مؤجلاً لقائى إلى السادسة فى ساحة الفندق ، وأسرعت إلى التليفون لأتصل بفاروق شوشة ، وأنقل إليه هذا الحدث الجلل ، وضحك فاروق وضحكت ، وقال : « لا أدرى لك خصوماً إلا بعض المثقفين فى مصر ، ولعلهم قد نظموا تدبيراً لقطع رأسك » .

وهكذا أصبحت أنتقل من مكان إلى مكان بموكب كمواكب أصحاب السعادة الأصلاء . . سائق يقود العربة ويفيض على من أدبه الهندى ، ومرافق يجلس بجانبى ويسامرنى برقيق الأحاديث إذا أردت ويصمت إذا لذت بالصمت ، ثم حارس يجلس بجوار السائق ، ويشى مظهره بأن فى هذه العربة اكسلانساً .

لم تكن الاكسلانسية متعة كلها ، فإن حارسى الشخصى لم يكن ليتركنى لحظة واحدة ، وأنا يحلو لى أحياناً أن أكون خفيف العقل ، ولعلى لم ألحف عليه فى الرجاء أن يتركنى لشأنى إلا حينما أردت أن تلتقط لى صورة مع القرود .

كنا عند قبر السلطان المغولى « أكبر » قرب مدينة « أجرا » ، وفوجئت حول القبر بمجموعة ضخمة من النسانيس الطليقة ، وطلبت الدكتور ابراهيم شتا بالكاميرا المتواضعة التى يحملها فى يده ، فإذ به قد تخلف عنا مع زميل تركى ينشط من لغته التركية . وأردت أن يلتقط لى أحد المصورين المحترفين المنتشرين حول المكان صورة فإذا به يقول لى ان تحميض الصورة سيستغرق بضعة أيام ، وأنها لن تسلم لى بل ترسل على عنوانى .

ومضيت وفى القلب غصة . فابنتاى اللتان هما دنياى وآخرتى كانتا ستضحكان حين تريان صورة أبيهما المحترم . وهو يلاعب القرود . وضحكتهما هى طربى وموسيقاى .

ووصلنا دلهى . وشكوت سوء حظى إلى الصديقين جلال الرشيدى نائب مدير مكتب الجامعة العربية وأحمد الإبراشى الملحق الصحفى بالسفارة المصرية . فقالا لى : « لا تأس على ما فاتك من حظ عظيم . فهنا على مقربة من دلهى قلعة مهجورة تحتل القرود ممراتها وأطلالها . وتطل من أسوارها وفرجاتها » . وعندئذ هتفت : « هيا بنا إلى القلعة دون إبطاء » .

كانت المشكلة هى حارسنا الهمام . فلم نكن نريد له أن يرى صاحب السعادة المحترم . وهو يذرع بضعة أميال سعياً وراء هذا الهدف المضحك . وأن يقع بصره عليه وهو يلقى للنسانيس بعقلات القصب وحبات الفول . وقال الصديق محمود عبد العزيز الملحق بمكتب الجامعة لحارسنا الهمام إنه يستطيع أن يمضى إلى أسرته . فيقضى معها هذا الأصيل . وإن المصريين من أهل القافلة المتجهة إلى القرود سيتكلفون بحمايتى . ولكنه رفض بإباء وشمم . وقال إن عليه أن يلزم صاحب السعادة حتى فى عبثه . فإن ذلك من تقاليد المهنة وشرفها .

ورغم ذلك . فقد لعبت فى ذلك اليوم مع القرود كما شئت . والتقط لى الأصدقاء عديداً من الصور . فإن ضحكة الحبيبتين أحب إلى نفسى من كل احترام واحتشام .

نسيت أن أقول إن حارسى لم يكن يتركنى حتى فى مطعم الفندق . أو فى مقهاه . أدخل فإذا خطوته فى اثرى . وأنهض فإذا بى ألتقيه بالباب . ولابد أنه حدث خدم المطعم والمقهى بأمرى . وأنبأهم أننى « اكسلانس » . فزادت بى الحفاوة . وكان لابد أن أضع فى عينى حصوة ملح . وأن تكون منحتى لهم موازية لمقامى .

ونسيت أيضاً أن أقول إننا نحن العاملين فى الحكومة نسافر معتمدين على هذا

الذى يسمى « بدل السفر » . فليس لدينا ما يفيض عن حاجتنا من نقد محلى أو حر حتى نستطيع أن ندسه فى جيوبنا أو نضعه بين بطانة معاطفنا . ولبدل السفر هذا لائحة مقررة أغلب الظن أنها وضعت فى القرن السابع عشر يوم أن كانت الهند محكومة بسلاطين المغول لأن بدل السفر لمن يتعاطون أجراً كأجرى هو مائة شلن فى اليوم أى خمسة جنيهات استرلينية بالنسبة للهند . أما إذا كان ضيفاً فلا يستحق سوى نصف بدل السفر .

وهكذا سافرت إلى الهند . وفى جيبى خمسة عشر جنيهاً استرلينياً عن ستة أيام .

ودفعت هذه الجنيهات الخمسة عشر بقشيشاً ينسجم مع لقب صاحب السعادة . . أو اكسلانس .

وهكذا نزلت الهند ومعى هذا المبلغ . وسبقتنى اكسلانسيتى فى مطعم الفندق ومقهاه . بل وتقدمنى إلى غرفتى . وانتظرتنى على بابها . وكان معنى هذا أننى يجب أن أبذل المنح فى كل مكان كإكسلانس . وأن أرد على التحية المهذبة بتحية نقدية أكثر منها تهذيباً .

وهكذا عدت إلى أهلى لا أحمل لهم شيئاً من طرف الهند . فيل خشبى صغير . . أو عقد من رخيص الأحجار . . كل ما أحمله هو أن أحكى لهم أن هذا الشاعر المتواضع الذى يعرفونه . . كان لمدة ستة أيام . . اكسلانساً .

كازانتزاكس

وبدأ عرض فيلم « زوربا » ، وألقينا باللب الأسمر والأبيض من أيدينا ، وبدأنا لقاءنا مع الصديق القديم ، واستمتعت كما أحببت بالمشهدين الرائعين ، وبالأداء الثلاثى المعجز لأنتونى كوين وألان بيتس وايرين باباس ، وأخيراً بموسيقى تيودراكس .

وحين خرجت من الفيلم كنت أعاهد نفسى صامتاً أن أعود مرة ثانية لجولة قد تستغرق ليالى قادمة من عمرى ، وعمر هذا الصيف اللافح فى أدب كازانتزاكس .

لقد انعقدت الصلة بين أدب كازانتزاكس وبينى منذ أمد غير قريب ، وعرفته شاعراً قبل أن أعرفه روائياً ، ولقد قادنى إلى قراءة ما استطعت قراءته من الأدب اليونانى الحديث ، ففاجأتنى سيرة معجزة تجدد هذا الأدب بعد مئات من سنوات الركود منذ انهارت دولة بيزنطة ، ووقع الأروام المحدثون تحت سيطرة الإمبراطورية العثمانية حتى انتفضت اليونان المحدثة فى أوائل القرن الماضى ، وتمردت على محاولات قمع ميلادها الجديد مستعينة فى ذلك بأوروبا الأرثوذكسية على وجه الخصوص ، وبأوروبا المسيحية بعامة . لتؤازرها تلك القوى فى حربها التحررية . وقد استعانت الإمبراطورية العثمانية فى مواجهة هذا الحشد الأوروبى بأقوى جيش فى العالم القديم عندئذ ، وهو جيش مصر ، وهكذا اشتركت مصر فى حرب المورة وخسرت فيها أسطولها فى معركة نفارين البحرية .

أيام تدور . وأمتان قديمتان تتجددان وتطلبان استقلالها وهما أقدم أمتين وحضارتين فى الوجود . منحت أولاهما العالم حِسَّ الألوهية وعانقت الأرض فاستخرجت منها ثمارها . وأبدعت فى الهندسة والعمارة والطب ما أعجز لاحقيها . ومنحت ثانيتهما العالم حِسَّ الدراما والرغبة المتطلعة فى التفلسف وإلقاء الأسئلة المقلقة للفكر والضمير . ولكن ما أغرب مداخل السياسة ودهاليزها . فلقد قضت الظروف على هاتين الأمتين أن يتحارب رجالها . رغم تشابه سعيهما نحو الميلاد الجديد للأمة القديمة .

هذا حديث من أحاديث التاريخ . أما جانب الأدب والفكر فيه فهو أن هذه الأمة الناشئة قد واجهت كما واجهنا نحن فى محاولتنا لبناء شخصيتنا تيارين رئيسيين . هما تيار السلفية الذى يرى العودة إلى الماضى الزاهر أو استعادته . وتيار التغريب الذى ينكر عودة هذا الماضى . ويرى اللحاق بأوروبا الغربية المتقدمة . وكان هذا الماضى الزاهر يتلخص فى ملمحين رئيسيين هما الحضارة الإغريقية بآلهتها ومسرحها وفلسفتها والحضارة البيزنطية بكنيستها الأرثوذكسية وأباطرتها ومعمارها وقديسيها . أى ما يعادل عندنا النزعتين الفرعونية والإسلامية . أما أوروبا الغربية فى ذلك الوقت فهى فرنسا بنزعتها العقلية العلمانية . وانجلترا بفلسفتها النفعية . وألمانيا الموزعة بين مطلق هيجل أحياناً وبين مسيحية لوثرية بلا ميتافيزيقا أحياناً أخرى . حتى يبرز نيتشه خصماً للمسيح فى الفكر الألمانى .

وقد استطاعت العقلية اليونانية المحدثة أن توفق على مدى قرن من الزمان بين تراثها ومعاصرتها . ويكون المثال على ذلك هو كتابها وشعراؤها الكبار كابيتاناكيس وسفيرس وكازانتزاكيس وكفافيس وغيرهم .

وقد عرفت شعر كازانتزاكيس حين قرأت فى الكتب المختصرة عن ملحمته « الأوديسا » التى يصل عدد أبياتها إلى ثلاثة وثلاثين ألف بيت . فهى ثلاثة أمثال أوديسا « هوميروس » . وقد ألقت بها الصدف السعيدة بين يدى مترجمة إلى الإنجليزية . وقدمتها للقارىء العربى فى مقالين نشرتهما بالأهرام فى عام ١٩٦٤ على ما

أذكر . وفى تلك الأثناء كان فيلم زوربا اليونانى قد قدم كازانتزاكيس للقارئ ثم ما لبثت أن نشرت ترجمة هذه الرواية . ثم ترجم الأستاذ شوقى جلال حين كنت أحد المسئولين عن النشر بهيئة الكتاب روايته « المسيح يصلب من جديد » . وترجم الأستاذ اسماعيل المهداوى – رد الله غربته – روايته « الأخوة الأعداء » وكنت قد عهدت أيضاً للأستاذ شوقى جلال بترجمة رواية « فقير الله » وهى عن سيرة القديس فرانسيس الأسيسى . ولكن ظروفاً طارئة حالت دون أن يمضى الأستاذ شوقى جلال فى هذه الترجمة .

ولكن شعر الأديب للأسف لا يقدمه إلى الجمهور الواسع . بل إن رواياته أيضاً تعجز عن ذلك الدور المثير الذى ينتفع به الأديب وجمهوره . والسينما وحدها التى تستطيع أن تجعل من الأديب وأدبه شاغلاً لعامة الناس . وأن تذيع الاستمتاع بهذا الأدب والألفة له .

وقد قدمت السينما فيلمين عن روايتين لكازانتزاكس . هما « زوربا اليونانى » و « المسيح يعاد صلبه » . وفى ظنى أن فيلم زوربا على جماله كان عاجزاً عن الارتفاع إلى سمت الرواية المكتوبة . وأن فيلم « المسيح يعاد صلبه » كان أكثر احكاماً وتماسكاً من الرواية المكتوبة .

فى رواية « زوربا » المكتوبة أبعاد كثيرة لم يستطع الفيلم بإمكانياته السردية أن يسمو إلى آفاقها . . إنها الأبعاد الثقافية والتحليلية فى الرواية . فبطل الرواية ليس مثقفاً قارئ كتب دءوب فحسب ، ولكنه أيضاً تائه بين الفلسفات والأفكار حتى يجد بغيته فى ظل الفلسفة البوذية التى تدعو إلى الصفاء الفردى . وإلى الامتناع عن الفعل ، فهى إذن فلسفة تأملية صوفية هاربة من الحياة . أو هى فلسفة تجاوزية ، تؤثر تجاوز الحياة بمعطياتها وصراعها وحقائقها النسبية طمعاً فى الوصول إلى الإثبات المطلق الذى هو فى الواقع نفى مطلق .

إن حاكى الرواية الذى لا نعرف اسمه منقسم من أول الرواية إلى قسمين . فله صديق يظل شبحه يسيطر على الرواية طيلة صفحاتها . . إنه مثقف مثله خرج عن

ثقافته أيضاً ولكن إلى العمل الوطني والسياسي إذ يسافر إلى شبه جزيرة القرم لكي ينقذ اليونانيين هناك من التشرد بعد أن طردتهم السلطات السوفيتية فى أعقاب الثورة ، ويعود بهم إلى موطنهم الأم . . هذا الصديق هو التوأم الروحى لحاكى الرواية . . . كلاهما يبحث عن خلاصه بالمعنى المسيحى للكلمة .

هذا الصديق الذى لا نراه يمثل هو وحاكى الرواية المثقف ضلعا مثلث مفضل على ذاته ، أما « زوربا » الملىء بالحياة المقبل عليها فهو قاعدة المثلث الصلبة . . إنه لا يعرف المطلق ولكنه ينغمس فى النسبي ويعمقه حتى يجعل منه مطلق لحظته . . فالمرأة العجوز صاحبة الفندق « مس هورتانس » ليست هى فينوس بجمالها المطلق ، ولكنها رمة بالية أكل عليها جنود أربعة جيوش وشربوا ، ولكن زوربا وحده يستطيع بخياله الخلاق أن يجعل منها « فينوس » اللحظة .

إن وسيلة الاستمتاع بالحياة هو أن نلقى بأنفسنا فيها ، لا أن نقف على شاطىء الخوف نتأملها من بعيد ، والإدراك الوحيد للمطلق هو أن نعيش الحقائق النسبية حقيقة تلو حقيقة ، ثم يصنع حدسنا الملهم من هذه الحقائق النسبية حقيقة مطلقة . . . وليست هناك حقيقة مطلقة سوى أن نعيش حتى يأتينا الموت . .

وفى زوربا . . الرواية يتبدى الإطار الفلسفى لأدب كازانتزاكس . . . فنحن نعرف من سيرة حياته أنه كان تلميذاً للفيلسوف برجسون فى باريس فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . وليست شخصية « زوربا » . . إلا تجسيداً حياً لمذهب برجسون فى « الطفرة الحيوية » . كما نعرف أن برجسون شديد التأثر بفلسفة « نيتشه » وبخاصة فى نظريته فى الدراما الإغريقية .

يقول نيتشه إن الفن العظيم هو التوفيق بين الإلهين الإغريقيين أبوللو إله التصميم والإحكام وملهم المعمار والشعر ، وديونيزيوس إله النشوة والرقص والصخب . . إن الفن توفيق بين التصميم والإلهام . . بين العقل والجسد . . وليس هذان الملمحان إلا سعين لشخصيتين الرئيسيتين فى « زوربا » .

وثمة أمر آخر يستوقفنا فى هذه الرواية . . فلن يفوتنا أن نرى تجسد المعنى الإغريقى للمعلم أو الرائد فى سبيل المعرفة ، هذا المعنى الذى عرفناه فى صلة أفلاطون بسقراط ، وفى صلة أرسطو بأفلاطون . . فالرواية تفتتح بهذا الشاب المتعلم يقف من زوربا موقف الأستاذ الناصح ، ولكن الحظوظ والأمكنة سرعان ما تتغاير وتتضاد ، فاذا بالمعلم متعلم ، وإذا بالمتعلم معلم . وكأن ذلك نوع من البناء الدرامى الأرسطى الذى حدثنا عنه أرسطو فى كتابه « الشعر » حين تجعل تصاريف الحياة ودورتها أو « البربيتيا » بالمصطلح الإغريقى من السعيد والشقى لعبتين فى يد القدر يتبادل كل منهما مكانه مع الآخر فى ختام الرواية دلالة على هوان السعادة والشقاء معاً أمام سطوة الزمان .

إن السؤال المحلق على صفحات الرواية هو :

من الأحق بأن يدعى معلماً ورائداً ، أو شيخاً واصلاً كما يقول الصوفية المسلمون ؟

أهو ذلك الذى قرأ وتثقف ، وأنفق الليالى البيضاء فى ضوء مصباحه الشاحب ، وتعذب بإلقاء الأسئلة التى لا تعطى جواباً إلا الحيرة ؟

أم هو ذلك الذى أحب الحياة والأرض والبشر ، وجرب كل شئ وترك كل شئ يجربه ؟

والسؤال أيضاً بلغة الإغريق الأقدمين :

هل نعيش فى حياتنا عاقلين حكماء على شرعة الإله « أبوللو » ، أم نعيش بين مجاذيب الإله ديونيزيوس ؟

هل خلقنا لنرتعد على قمم الفكر الباردة ، أم لنرتعش فى أعماق النشوة الملتهبة ؟ .

لغة المسرح العربي

أسعفتنى الظروف بزيارة معظم أجزاء مشرقنا العربى ، وكنت أرى فى كل بلد من بلادنا بشائر يقظة مسرحية . رأيت ذلك فى لبنان وسوريا ، فما أدهشنى كثيراً ، ثم رأيته فى الكويت فى عام ١٩٦٦ ، حيث شهدت ثلاثاً من الفرق المسرحية ، وحضرت عرضاً لإحداها ، وكانت تقدم مسرحية محلية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » تحفل بنوع من النقد الاجتماعى ، وتتخيل ما عساه أن يحدث فى الكويت لو جف النفط ، وتروج لقيم إنسانية جديدة ، تقوم على العمل والمعاناة ، وتنادى بتحويل المجتمع من مجتمع استهلاك إلى مجتمع انتاج .

ثم رأيت فى الأردن فى نفس العام تفكيراً فى الانطلاق المسرحى ، ولعل هذا التفكير قد تحول إلى حقيقة الآن ، وفى عام ١٩٧٤ رأيت فى السودان بشائر انطلاقة مسرحية ، وعرفت أن المسرح القومى السودانى قد قدم مسرحيتين هما « السلطان الحائر » و « مأساة الحلاج » كما أنه قدم بضعة نصوص محلية سودانية ، وعرفت أن هناك تفكيراً فى انشاء معهد للفنون الدرامية ، يقرن فيه رجال المسرح بين الموهبة والدراسة .

وفى هذا الأسبوع تلقت مجلة المسرح نصاً مسرحياً من الكويت ، من الأستاذ طه سالم . .

« أرسل لمجلتكم مسرحيتى « فوانيس » أول مسرحية عرضت لى فى المسرح القومى فى بغداد ، من قبل فرقة المسرح الفنى الحديث عام ١٩٦٦ ، وعلى مسرح

كيفان فى الكويت الشقيق من قبل الفرقة نفسها عام ١٩٦٧ . وكلى أمل بأننى سأراها على صفحات المسرح » . وحاولت قراءة المسرحية ، فوثب إلى ذهنى خاطر قديم ، كان يستيقظ فيه ويموت . يستيقظ فى صورة سؤال ملح حين كنت أحضر أحد العروض المسرحية فى أحد بلادنا العربية ، ويموت حين لا أجد له جواباً مقنعاً يطمئن النفس ، ويحل لغز السؤال .

هذا السؤال هو :

– **ما اللغة التى ينبغى أن يكتب بها مسرحنا العربى ؟**

لقد أدركت منذ الصفحة الأولى أن المسرحية مكتوبة باللهجة الدارجة فى العراق والكويت ، وأن قراءة هذه اللهجة ستكون أمراً صعباً ، فهى لهجة مهما تكن ، وليس لها أسلوب مقرر للتدوين أو التركيب اللغوى . وليس لها قاموس لغوى نستطيع به أن نحل بعض ما يشكل من مفرداتها وتراكيبها . وهبنى كلفت نفسى قراءتها ، ففى رقبتى أن أقرأ كل ما يرد للمجلة من بريد ، وبخاصة إذا كان عملاً مسرحياً تكاتفت على تزكيته فرقتان مسرحيتان احداهما فى العراق والأخرى فى الكويت ، هذا فى رقبتى أنا ، فما سلطانى على رقاب الآخرين ممن لا يعرفون هذه اللهجة ، أو لا يحسنون فهمها ، أو ممن يؤثرون القراءة التى لا تكلف كثيراً من الجهد ؟

فى الصفحة الأولى من هذه المسرحية نجد هذا الحوار :

المؤلف : أنته . . ليش أنته منو ؟

حسن : أى حقك ابساع نسيتنى . . شوف وجهى . . . باوعنى . . دايخ . .
أى حقك أنى أورى منوا مدوخك . . انته بس الهاتهم بيها .

المؤلف : منو هى . . اتغشم نفسك مو ؟

وهكذا يمضى الحوار باللهجة الكويتية – العراقية . فيدفع إلى النفس مرة ثانية هذا السؤال ، الذى لا يدانيه سؤال آخر من الأسئلة التى طرحتها حياتنا الأدبية فى صعوبته وتشابك الإجابات عنه .

ففى الرواية استطعنا أن نحل هذا المشكل بحل وسط : الفصحى لغة السرد ،

ولا بأس أن تكون العامية لغة الحوار ، وإن كان كثير من كتابنا ، وعلى رأسهم كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، قد حافظوا على العربية سرداً وحواراً ، حتى فى ثرثرته فوق النيل ، وأظن – وهذا اجتهاد شخصى – أن الرواية لم تخسر شيئاً بحوارها العربى الفصيح .

أما فى الشعر فقد انقسم الشعراء قسمين ، قسم يكتب بالفصحى ، وآخر يكتب بالعامية . وفى أول الأمر حرص شعراء العامية أن يكونوا مقروئين إلى جانب أن يكونوا مسموعين عن طريق الأغنية والأوبريت . ولكننا الآن نشهد تحول معظم شعراء العامية إلى الأغنية ، ونجد أن شعر العامية يوشك أن يحتل مكانه المناسب كمورد لتجديد الأغنية الإذاعية والتليفزيونية .

والمسرح هو المشكلة ، فليس هناك مسرح مقروء ومسرح مسموع ، والمسرحية لا تعيش حقاً إلا على الخشبة ، وحتى القارئ حين يقرأ يتخيل خشبته الخاصة التى تدور عليها أحداث المسرحية ، ويكسو أشخاصها لحماً ودماً ، ويملأها بالحركة والإيحاء .

لقد كنا نقول لأنفسنا : اننا نكتب مسرحنا بالعامية المصرية ، وهى سهلة الفهم فى معظم أنحاء العالم العربى بفضل السينما والراديو المصريين ، ولعله فضلها الوحيد ، ولكن الكتابة للمسرح لم تعد مقصورة على مصر ، بل لقد ازدهرت النبتة المسرحية فى معظم بلاد عالمنا العربى . ولو كان لدينا عشر لهجات عربية كبرى على الأقل ، وعشرات من اللهجات الصغيرة فى الأقاليم ، لكانت دلالة ذلك أن لدينا عشر لغات للمسرح ، وذلك حين يوطن المسرح هذه اللهجات ، ويطورها ، ويتحول بها ، من لهجة للحياة اليومية إلى أداة للتعبير الفنى .

ولعل من الجرأة أن نطالب كتاب المسرح جميعاً أن يكتبوا بالعربية الفصحى ، فالمسرح ليس طرازاً واحداً متكرراً فى أشكاله ومحتواه . وما تزال هناك ألوان من الدراما والكوميديا وألوان من المسرح التاريخى والمعاصر ، فضلاً عن غديد الموضوعات التى تفرض لغتها وأدواتها الفنية ، كما أن المسرح ليس شأنه شأن

الرواية – حكاية تحكى – ولكنه أشخاص يتكلمون . ويقوم القدر الأكبر من الايهام على أن يكون حديثهم منطلقاً منهم ، معبراً عن ذواتهم . وليس أسهل من أن يعبر الكاتب المسرحى عن تباين شخصياته بتباين المستويات اللغوية فيجعل ابن البلد يحلى كلامه بتعبيرات أبناء البلد ، ويضع على فم الخادم ألفاظ الخدم . . . وهكذا .

ولكن أليس هذا هو « الايهام » الشائع والمبتذل فى ذات الوقت ؟ أليست عملية « الايهام » عملية أكثر تركيباً من مجرد استغلال المستويات اللغوية . إن قصد عملية الايهام ليس هو إقناع المتفرج أن ما يعرض أمامه على الخشبة قد حدث فى الواقع ، بل هى إقناعه أن هذا قد يحدث فى الواقع . وبين « حدث » و « قد يحدث » مسافة واسعة هذه المسافة هى مسافة الفن .

إن يوليوس قيصر قد يتحدث الإنجليزية فى مسرحية شكسبير ، وأوديب قد يتحدث الفرنسية فى مسرح أندريه جيد وكوكتو ، وايزيس قد تتحدث العربية فى مسرحية توفيق الحكيم ولن يضار الايهام المسرحى من كل هذا الاختلاف الواسع . ذلك أن المتفرج ، بسلامة إحساسه الفطرى ، يعرف حين يدخل المسرح أنه لن يشهد الحياة ، بل تصويراً للحياة ، وهو يستسلم لهذه الخدعة راضياً حين يدخل بناية المسرح ، ويزداد استسلامه حين يتخيل هذه الخشبة حجرة صالون أو غابة أو معبداً أو ساحة قتال . وحين يرى الحياة ، وهى المليئة بالتفاصيل تلخص وتدمج ، وتنى عنها تفاصيلها ، ويبرز جوهرها مرتباً منسقاً بعيداً عن الفوضى والتشتت اللذين تزدحم بهما أيامنا وأيام العظماء على السواء .

واللغة عنصر من عناصر الفن المسرحى . ولذلك فنحن لا نسمع فى المسرح اللغة التى يتكلم بها الأبطال فى الواقع ، بل اللغة التى قد يتكلمون بها ، وهى أكثر ترتيباً ودقة وإيحاء من لغة الواقع .

إن المسافة التى يعبرها الفن هى المسافة بين الواقع الواقعى . والواقع الفنى .

* * *

هذه كلها مقدمات لحديث ، وتبق النتيجة ..

النتيجة أن علينا أن نكتب بالعربية ما أمكننا ، وتكون العامية هى الاستثناء .

هذا أو أن نقر التعدد فى اللهجات ، ونحاول أن نشرع له ، ونضع له قواعد أجروميته وبلاغته وقواميسه اللغوية . ولكن حتى هذا قد فات أوانه ، طبقاً للقوانين التى تحكم علم اللغة . فإن تجربة انقسام اللاتينية لن تتكرر لأن الظروف غير الظروف . لقد انقسمت اللاتينية فى عهد انقسام الدولة الجامعة إلى قوميات متعددة استقلت كل قومية منها بلغتها ، أما الآن فنحن نمضى فى اتجاه عكس ذلك الاتجاه . . انقسمت اللاتينية حين كان المجتمع يمضى من الوحدة إلى التعدد ، أما الآن فنحن نمضى من التعدد إلى الوحدة .

ولكن الكتابة بالعربية ، تلقى علينا عبئاً كبيراً ، هذا العبء هو تحويل لغتنا العربية من لغة جمود إلى لغة حركة .

هو عبء اكتشاف بلاغة جديدة للغتنا العربية .

ولا سبيل إلى ذلك إلا المحاولة .

الحبال الإغريقية

حين قالت لى ان اسمها « فيناريتى » وإنها من أثينا ، سألتها :

– هل تعرفين سقراط ؟

وأجابت قائلة :

– سقراط .. من ..؟

وقلت :

– لقد كان اسم أمه فيناريتى ، وهو من بلدك .

وقالت بلهجة حازمة .

– لا علم لى بسقراط هذا .. إن ابنى اسمه مخالى ، وهو يعيش الآن فى أستراليا .

وهكذا أدركت أن الشهرة نسبية ، وأن من نجن بهم من الفلاسفة والحكماء جنوناً قد لا يعنون عند من هم أقرب إليهم منا إلا الاسم الذى خلا من مسماه .

ولعلى كنت عندئذ أريد أن أمزح مزاح مثقفين ، ولكن السيدة الأثينية جعلتنى أبدو سخيفاً ، أو لعلى كنت أريد أن أستعرض أمامها معلوماتى ، ففوتت الفرصة على بحسن نية .

كان ذلك منذ ربع قرن ، وكنت عندئذ خريجاً جديداً ، أعيش حياة البدو فى المدينة الكبيرة ، فأنتقل من غرفة مفروشة إلى غرفة مفروشة فى ساعة واحدة من ساعات النهار ، حاملاً حقيبتى كتبى وملابسى ، وهما كل ما أملك .

وكنت أسكن فى غرفة فى أطراف المدينة ، والتقيت ذات مساء بصديقى

عبد الغفار مكاوى الذى لم يكن قد تدكتر (أصبح دكتوراً فى الفلسفة) بعد . وقال لى إنه سيترك غرفته المفروشة عند سيدة يونانية عجوز فى شارع متفرع من ميدان العتبة الخضراء ، وسينتقل للسكن عند أخيه .

واتفقنا أن أحل محله ..

ورتبت الأمور ، وأخذت متاعى ، وذهبت إلى البيت ، واستقبلتنى السيدة بالباب .. قلت حين رأيتها :

– هذه سيكلوبة (مؤنث سيكلوب) بنت بوزيدون إله البحر ... كانت طويلة طولاً فارعاً ، وعريضة عرضاً يثير العجب . أما يدها حين تمدها للتحية فقد كانت فى اتساع الرغيف البلدى وفى صلابة الكلابات .

وكانت فى الستين من عمرها ، وكان لقاؤنا الأول كما قلت لك من قبل فاتراً مشوباً بسوء التفاهم . وغادرت البيت بعد أن وضعت حاجياتى مصدود النفس ، وحين لقيت عبد الغفار فى المساء سألنى عن رأيى وقلت له مازحاً ..

– كنت أظنها إحدى السيرينات اللائى أغوين أوليس بالغناء ، فأمر بحارته بربطه بالحبال فى صوارى المركب ، ولكنى وجدتها تحتاج إلى من يربطها برجل المائدة ... حتى لا تخيفنى كما رأيتها .

فابتسم ، وقال :

– ولكنها طيبة جداً .. هى أم أو أشد عطفاً من الأم ...

وإنى لأشهد بعد كل هذه السنين أنها كانت كذلك . عشت عندها عاماً وبعض عام ، حتى كان يوم دخلت البيت ، فإذا هى واجمة .. وسألتها عن سبب وجومها ، فقالت لى أنها أصبحت ثرية :

– وهل الثراء يورث الوجوم ؟

– نعم .. لأنى سأضطر أن أطلب منك أن تبحث عن مكان آخر ، فلم أعد فى

حاجة إلى تأجير احدى غرف البيت .. لقد مات أخى البقال الكبير ، وأنا أحد ورثته ، بل إنى أولهم .. إذ أنه مات ولم يخلف زوجة ولا ولداً .

كان ذلك هو لقائى الأول بالأغارقة المتمصرين ، أما لقائى الثانى فقد كان عندما قرأت كتاب الناقد الانجليزى المعروف موريس باورا وعنوانه (الخيال الخلاق) .

كان يتحدث عن مجددى الخيال الشعرى فى العصر الحديث .. فصل عن ت . س . اليوت ، وفصل عن الشاعر الأسبانى لوركا ، وفصول وفصول فى آخرها فصل عن شاعر يونانى معاصر اسمه قسطنطين كفافيس .

وقرأت هذا الفصل ، فإذا بكفافيس هذا اسكندرانى .. ولد بالاسكندرية المصرية ، وعاش بها ستين عاماً ومات ودفن فيها فى عام ١٩٣١ .

وفتنت بما أورده (باورا) من شعر كفافيس مترجماً إلى الإنجليزية وسعيت حتى حصلت على ترجمة انجليزية كاملة لشعره ، وكان رائدى فى هذه المرة أيضا صديقى عبد الغفار مكاوى الذى كان يعمل عندئذ فى دار الكتب القاهرية . والذى أمدنى بهذه الترجمة .

يا لعظمة هذا الشاعر وإبداعه . لقد كانت الفتنة به تورق فى نفسى شجراً ملتفاً كلما مضيت فى القراءة له .. هذا شعر لا تفسده الترجمة ، لأن الاحساس نقى صلب كالبللور أو الماس ، وقد ترجمت مجموعة طيبة من شعره ونشرتها فى احدى المجلات الأدبية منذ زمن بعيد . فلا نقله إلى الإنجليزية أنقص متعتى به ، ولا نقلى له من الإنجليزية إلى العربية سلبه من جماله إلا البريق .

ومضت سنوات ، وقرأت رباعية الاسكندرية .. للروائى الإنجليزى لورنس داريل ، ولعل أبدع ما فى هذه الرواية هو الجو الشاعرى الذى ترسمه ، وهو يقطر هذا الجو تقطير العطر الثمين بأبيات من الشعر ينثرها هنا وهناك لشاعر الاسكندرية العجوز الذى لا يذكر اسمه . ولكنها من شعر كفافيس .

وبعد سنوات قلائل كنت مرة فى الاسكندرية فى أوائل الستينات بعد ثلاثين

عاماً من موت الشاعر ، وسهرت ليلة مع شاعر سكندرى عجوز ، وفاجأنى بأنه كان يعرف كفافيس ، ويعرف بعض من عرفوه أكثر منه . كانوا شباباً وكان شيخاً ، وأصبحوا الآن شيوخاً يقضون غروب شيخوختهم على أحد المقاهى القريبة .

وقصدنا إلى ذلك المقهى ، وجلسنا بينهم ، حتى انفتح باب القول ومال إلى ذكر هذا الشيخ الشاعر العزب المتشرد النفس ، فإذا بهم يقولون :

–كان رجلاً غريباً .. كان صعلوكاً لا يؤبه له .. لاندرى أنه كان شاعراً . ولكنه كان يجلس فى هذا المقهى كل مساء . . يشترى أوراق اليانصيب . ويداعب باعتها . . النهاية . . لم يكن رجلاً محترماً . .

وسألنى أحدهم ، وقد اكتسى بلهجة الجد الشديد :

– هل كان شاعراً .. حقاً .. لابد أنه كان شاعراً ما دمت تؤكد ذلك ..

أيتها الشهرة .. أيها البريق الزائل .. لقد أعطيت سقراط وكفافيس الكثير ، ولكن هذا الكثير كله لم يشفع لهما عند غمار مواطنيهما .

أيها المشهورون .. كفكفوا من غلوائكم .. ولا تمشوا فى الأرض مرحاً ..

رقم الإيداع : ٨٢/٢٨٣٦

مطبعة نهضة مصر

